University of Alberta

La subjetividad en la violencia: Colibrí, Cocuyo y Pájaros de la playa, de Severo Sarduy

by

Francisco-Javier Hernández Adrián

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts

in

Hispanic Literatures

Department of Modern Languages and Comparative Studies

Edmonton, Alberta

Fall 1997

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-22528-3

Canada

University of Alberta

Library Release Form

Name of Author: **Francisco-Javier Hernández Adrián**

Title of Thesis: **La subjetividad en la violencia: Colibrí, Cocuyo y Pájaros de la playa, de Severo Sarduy**

Degree: **Master of Arts**

Year this Degree Granted: **1997**

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly, or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

c/Antonio ramos 5
Guayte Alto, Los campitos
38170 Sta. Cruz de Tenerife
Islas Canarias, España

Date: August 15, 1997

University of Alberta

Faculty of Graduate Studies and Research

The udersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled **La subjetividad en la violencia: Colibrí, Cocuyo y Pájaros de la playa, de Severo Sarduy** submitted by Francisco-Javier Hernández Adrián in partial fulfillment of the requirements for the degree of **Master of Arts** in **Hispanic Literatures**.

Dr Claudine Potvin

Dr Heather Zwicker

Dr George Lang

Dr Donald Bruce

Date: 30 of July, 1997

A mis padres

Abstract

This essay explores the ways in which subjectivity is produced in violent contexts in Colibrí, Cocuyo and Pájaros de la playa, by Cuban writer Severo Sarduy.

The theoretical departure for the argument is the ethical philosophy of Emmanuel Lévinas. Textual and discourse analysis of the three novels advances from the texts' insistence on an interrogation and an aesthetic representation of patriarchy. The argument uses a feminist-materialist critical perspective to contextualize this analysis.

Resumen

Este ensayo explora de qué manera se produce la subjetividad en contextos violentos en Colibrí, Cocuyo y Pájaros de la playa, del escritor cubano Severo Sarduy.

El punto de partida teórico del argumento es la filosofía ética de Emmanuel Lévinas. El análisis textual y discursivo de las tres novelas avanza desde la insistencia de los textos en interrogar y en representar estéticamente el patriarquismo. El argumento sitúa el análisis desde una perspectiva crítica feminista-materialista.

Mi agradecimiento y mi deuda son inmensos para con todas y todos los que de algún modo, y de muchísimas maneras, insistieron en hacerme pensar y cambiar, desde Michel Foucault o C.S. Lewis hasta Pablo Santana, Tom Oosterhuis, Casey Williamson, Wesley Dean y Mark Jackson. El ejemplo de Heather Zwicker y la inagotable paciencia y sabia bondad de Claudine Potvin me acompañarán ya para siempre. Con todos ellos este brindis: a la salud de Severo Sarduy.

Índice

1. Introducción, p. 1

1. Propósito de este trabajo, p. 1
2. Las críticas de la totalidad: hacia una nueva política de la diferencia, p. 6
3. Lévinas, p. 15
4. ¿Qué discurso del cuerpo?, p. 18
5. El desvío y el margen, p. 21

2. Capítulo I: Colibrí, p. 26

1. El crítico como necrófilo, p. 26
2. La violencia en fragmentos, p. 32
3. Escritura dramática y Barroco, p. 43
4. La violencia del padre, p. 47
5. Sobre fulanos y menganos, p. 54

3. Capítulo II: Cocuyo, p. 60

1.1. Escritura, margen, cuerpo, p. 60

1.2. Auto( )grafía. ¿Cocuyo autobiográfico?, p. 62

1.3. El intertexto lezamiano, p. 68

2. Para que nadie sepa que tengo miedo, p. 72

3. El margen y la fuga, p. 76

4.1. Volar en círculos (el habano y el alfiler), p. 87

4.2. Imágenes del volador herido, p. 90

4.3. La torre y los viejos, p. 92

5. Este que ves engaño colorido, p. 98

4. Capítulo III: <u>Pájaros de la playa</u>, p. 100

1. El discurso somático, p. 100

2. Morir en otras Islas, p. 103

3. Violencia y persecución hasta el final, p. 114

4. La pasión según Sarduy, p. 120

5. *Conclusión*, p. 126

Bibliografía, p. 132

1. Introducción

1. Propósito de este trabajo

Los textos publicados de Severo Sarduy plantean para la literatura hispanoamericana y en lengua española de nuestro final de siglo una desafiante elaboración del problema de la totalidad[1]. La literatura de Severo Sarduy representa un esfuerzo singular, tal vez sin paralelo hasta hoy en el contexto hispanoamericano, de resistencia a los discursos totalitarios y a las aspiraciones universalistas de la metafísica de la totalidad.

Sarduy elabora desde Gestos (1963), su primera novela, una profunda crítica del sujeto ontológico, uno e idéntico a sí mismo, capaz de pensar el mundo, de pensarse a sí mismo y a sus otros a partir del cartesiano cogito[2]. La literatura sarduyana critica por consiguiente la ilusión de coherencia y

---

[1]Me refiero en general a la noción de totalidad tal como la expresa Emmanuel Lévinas en su Totalité et Infini: "...le concept de totalité qui domine la philosophie occidentale. Les individus s'y réduisent à des porteurs de forces qui les commandent à leur insu. Les individus empruntent à cette totalité leur sens (invisible en dehors de cette totalité). L'unicité de chaque présent se sacrifie incessamment à un avenir appelé à en dégager le sens objectif" (6). En un sentido más amplio, me refiero al "discurso de la totalidad" descrito por Martin Jay en Marxism and Totality. Me interesa particularmente la persistencia del concepto de totalidad en la modernidad: «From the seventeenth-century "Revolution of the Saints" in England through the eighteenth-century Jacobins to the modern intellectual elites who led the Russian Revolution and subsequent upheavals in the Third World, revolutionary intellectuals in particular have been motivated by a totalistic imagination normally absent among more self-interested and short-sighted men. In Nietzsche's pungent phrase, they have been the "knights of totality," arrogating to themselves a teleological mission to speak for the whole» (13).

[2]"Le moi est identique jusque dans ses altérations. Il se les représente et les pense. L'identité universelle où l'hétérogène peut être embrassé, a l'osature d'un sujet, de la première personne. Pensée universelle, elle est un « je pense »" (Totalité et Infini, 25).

sentido que se desprende del sujeto racional. Su crítica repudia la idea de ipseidad[3].

Los textos sarduyanos privilegian estratégicamente la dispersión, la fluidez y la transitividad de los significados. Sarduy se propone por este medio cuestionar la metafísica de la finalidad, el devenir histórico, la teleología.

El esfuerzo incesante de Severo Sarduy consistió en enfrentar a la institución de la literatura con "su desvío, su margen" y "también la razón, lo descifrable."[4] El "método" sarduyano es — de manera similar al de Georges Bataille, Francis Bacon o Yukio Mishima — un careo incesante con la violencia.

A lo largo de los próximos capítulos, explicaré de qué manera, en sus tres últimas novelas - Colibrí (1984), Cocuyo (1990) y Pájaros de la playa (1993) -, Severo Sarduy representa imágenes del otro reiteradamente mediatizadas por diferentes formas de violencia; es decir, construidas a partir de circunstancias, ambientes y encuentros marcados por la violencia.

Mi teorización de la subjetividad y de las estructuras que la producen se articula a partir de la filosofía ética de

---

[3]La explicación que hace Alphonso Lingis a propósito del levinasiano concepto de "ipséité" es también una definición: "Ipseity, identity for-oneself required for the synthesizing work of representation, is not itself identified in representation. Not present before itself, but present in itself, encumbered with itself, affected with itself, ipseity is given in an experience of the affective order" ("Translator's introduction," XXI, Collected philosophical papers of Emmanuel Levinas).
[4]Severo Sarduy, La simulación, 133.

Emmanuel Lévinas. La justificación de esta preferencia teórica aparece más adelante en esta introducción.

La subjetividad, que es la identidad del sujeto, se constituye en la escritura de Severo Sarduy dentro de la experiencia de la violencia. La inscripción de la subjetividad mediada por la violencia — "El grado cero de la cara"[5] — sitúa al otro en la dinámica intersubjetiva. La distancia que distingue los términos de esta dinámica opera como una relación capaz de devolverle al sujeto los sentidos de los trazos de la violencia producidos por la inscripción en el mundo y en el cuerpo: «una "firma" del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara»[6]

La presencia del otro marca el cuerpo sensible: deja trazos. Los trazos de la violencia del otro - de la violencia otra - se inscriben en el cuerpo que los hunde en sí mismo, que los internaliza o los exhibe. La integración de trazos del discurso de un otro hostil y violento presenta así una situación paradójica en la producción de la subjetividad. El modo de acceso textual y discursivo a este espacio físico-discursivo es una lectura, una decodificación de los elementos otros insertados en la superficie del discurso individual.

Algunos de estos discursos silencian por completo al individuo, reducido a una categoría funcional: "negro,"

[5]Idem, 134.
[6]Idem, 134.

"oriental," "homosexual," "judío," etc. El individuo de La Metamorfosis de Kafka deviene menos que humano, se transforma en una aparición del horror cuya conciencia - cuya humanidad silenciada - queda violentamente separada de las otras conciencias. Pero en otras instancias, el discurso de la hostilidad deja marcas visibles en el cuerpo viol(ent)ado: la manzana incrustada en el costado de Gregor Samsa inicia un proceso de descomposición en el cuerpo mismo de la víctima.

La investigación del discurso literario en Sarduy requiere una cuidadosa atención a los efectos de verdad que jalonan, a veces hasta la saturación churrigueresca, la densa superficie textual. Superficie que es también un espacio, una espacialidad, un territorio, un paisaje. Los trazos de diferentes discursos no se posicionan caóticamente, no diluyen la posibilidad de una lectura ética - es decir, intersubjetiva -, ligada al análisis estético. Las jerarquías del poder no se diluyen en un feliz y "postmoderno" relativismo. Más bien, el discurso literario del texto sarduyano plantea problemas e interrogantes que revelan el cuerpo herido del discurso mismo, el cuerpo dentro del discurso y el discurso marcado por los acontecimientos del cuerpo. Los efectos, trazos, heridas del otro violento abren un espacio que, en la textualidad y en la diversidad de los discursos, reconocemos como un espacio intersubjetivo.

No sorprende por tanto que Sarduy recupere ciertos discursos característicamente asociados con el problema de la violencia, marcados ya por la violencia en sus

representaciones. Entre estos dicursos, el esperpento recobra un sentido doblemente funcional en el texto sarduyano: por un lado, el esperpento valleinclanesco se inserta en contextos dramáticos y narrativos que, como en las técnicas del surrealismo, adoptarán también ciertas técnicas cinematográficas; por otro, la asociación con la estética del esperpento le permite a Sarduy abrir un amplio diálogo intertextual jalonado por múltiples ramificaciones.

Categoría crítica de la literatura moderna en lengua española, inspirada originalmente por la obra de Valle-Inclán, el esperpento es en Tirano Banderas la exploración narrativa de un tema muy anterior, reconocible quizás desde Rabelais hasta Shakespeare, Cervantes, la picaresca española, Baudelaire, Lautréamont.

En Severo Sarduy, la lectura ensayística del Barroco, y de los efectos barrocos de nuestras culturas hasta la incepción de un controvertido neobarroco[7], parte (en los textos teóricos) de la superficie. La atención que el camagüeyano le dedica a El lugar sin límites de José Donoso[8], por citar un ejemplo, acentúa el funcionamiento de lo *falso*, del "*postiche*" (sic). Tal es, para Severo Sarduy, el espacio de la escritura: "una metamorfosis continua, *un simulacro generalizado* donde todo es trompe-l'œil"[9].

---

[7]Vid. Gustavo Guerrero, "Introducción: Del barroco al neobarroco," La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy, 11-26.
[8]Escrito sobre un cuerpo, 43.
[9]"Textos inéditos de Severo sarduy: Ciclón/Diagonal-Armand/Arenas," Revista Iberoamericana 57:154 (1991): 333.

2. Las críticas de la totalidad: hacia una nueva política de la diferencia

La obra de Severo Sarduy se extiende sinuosamente en múltiples direcciones. Acumulación, riesgo, necesidad de la aventura vanguardista, la caracterizan. La educación estética de Sarduy está ligada, en efecto, a la visión vanguardista de las revistas Orígenes y Ciclón, a la obra de José Lezama Lima y a la tradición literaria cubana con la que Sarduy se identifica, junto con algunos de sus contemporáneos cubanos: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Carlos Franqui, el cineasta Néstor Almendros y el fotógrafo Jesse Fernández entre otros[10]. Esta tradición aparece articulada en nuestro siglo por un grupo concreto, alentado y cohesionado de manera compleja por la obra y la gigantesca presencia de José Lezama Lima. En un artículo de tono característicamente nacionalista, Rogelio Rodríguez Coronel insiste en reclamar un Severo Sarduy particularmente cubano y habanero[11]:

> ... se ha insistido en las resonancias que han tenido Derrida y Lacan, el estructuralismo y la novela francesa en la obra de Sarduy, y muy poco se han considerado sus vínculos primeros con las revistas *Ciclón* y *Lunes de Revolución* y los presupuestos estéticos que las animaban, así como sus vertebraciones con los impulsos vanguardistas de la literatura cubana, dentro de los cuales no pueden soslayarse los aportes de Enrique Labrador Ruiz

---

[10]Vid. Guillermo Cabrera Infante, "Sobre una tumba una rumba," Vuelta, 22-23: "Con Sarduy muere en el exilio (como murió en Cuba con Lezama) la tradición cubana del poeta culto que comenzó con José María Heredia a principios del siglo pasado, se continuó con José Martí y culminó con Julián del Casal a fines de siglo." Véase también, "No más fotos de Jesse," en Mi música extremada, 273-74. Para una versión revisada de "Sobre una tumba una rumba," ver Guillermo Cabrera Infante, Mi música extremada, 275-76.

[11]"De donde es Severo Sarduy," 116-119. Vid., para un comentario más amplio y detallado, Roberto González Echevarría, Introducción a De donde son los cantantes, 15-23.

> (recientemente fallecido), Alejo Carpentier y sobre todo, en el caso que nos ocupa, de Lezama Lima y Virgilio Piñera. Más allá, la comprensión de los orígenes literarios de la narrativa y de la poesía de Sarduy demandaría una reflexión detenida en torno a las correlaciones entre la obra del creador de *Paradiso* y la del autor de *La carne de René* como linderos de transgresiones renovadoras. (117)

El asunto de la nacionalidad, como veremos, nunca deja de interesar a Sarduy, y constituye una vertiente importante de su disurso en torno al sujeto. Lo cubano, no obstante, y la cubanidad sufren en el texto sarduyano una transformación cuyos fundamentos teóricos no se hallarán en Lezama, en "sus vínculos primeros con las revistas *Ciclón* y *Lunes de Revolución* y los presupuestos estéticos que las animaban"[12] ni en "sus vertebraciones con los impulsos vanguardistas de la literatura cubana."

En diciembre de 1959, Severo Sarduy abandona Cuba para ir a estudiar con una beca del gobierno cubano en la parisina École du Louvre. En este momento se inicia una larga y estrecha relación con Roland Barthes, François Wahl y el grupo estructuralista de la revista Tel Quel[13].

El espíritu del movimiento posestructuralista puede verse (con todas las reservas y aclaraciones que haga falta) como un espíritu antitotalitario. En el pensamiento de Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix

---

[12]Pero véase también la referencia al periódico El Camagüeyano, a un precoz poema vanguardista "fechado en 1953," y a los primeros cuentos de Sarduy publicados por Cabrera Infante en la revista Carteles. Severo Sarduy, "Textos Inéditos de Severo Sarduy: Ciclón/Diagonal-Armand/Arenas"; Guillermo Cabrera Infante, "Sobre una tumba, una rumba," Mi música extremada, 275.

[13]Vid. Roberto González Echevarría, "Introducción," De donde son los cantantes, 19-22; "Severo Sarduy (1937-1993)," 755-60; Severo Sarduy, "A las ocho en el «Flora»," El Cristo de la rue Jacob, 91-94.

Guattari, Julia Kristeva, Jacques Derrida, la reflexión sobre diferentes categorías percibidas como ejemplos de la totalidad, de una (pre)supuesta razón universal, es un rasgo característico. Martin Jay comenta a este propósito[14]:

> ...if one had to find one common denominator among the major figures normally included in the post-structuralist category—Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Julia Kristeva, Philippe Sollers and their comrades avant la lettre, Georges Bataille, Maurice Blanchot and Pierre Klossowski—it would have to be their unremitting hostility towards totality.

Michèle Barrett, por su parte, reconoce entre los posestructuralistas (con Derrida, Lacan y Foucault como las figuras más salientes[15]) tres críticas o "tesis": una crítica del materialismo; una crítica de la causalidad, en el sentido epistemológico de la importancia del origen y la teleología; una crítica saussureana del lenguaje que reconoce la arbitrariedad y la construcción del sentido, la intraducibilidad de los textos (Derrida) y las implicaciones epistemológicas de los "regímenes discursivos" (Foucault)[16].

El posestructuralismo se orienta así con respecto al panorama filosófico de la posguerra mundial (dominado en Francia sobre todo por el pensamiento de Hegel, y más tarde por Marx y los fenomenólogos: Husserl y Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty[17]), como un movimiento intelectual e ideológico diverso, uno de cuyos ejes y actitudes es la crítica de la

---

[14]Marxism and Totality, 514-515.
[15]"Words and Things: Materialism and Method in Contemporary Feminist Analysis," 201.
[16]Idem, 202-204.
[17]Vid. Didier Eribon, "The Voice of Hegel," Michel Foucault. 15-23; David Macey, "The Fox, the School and the Party," The Lives of Michel Foucault, 21-46.

totalidad explícita en Hegel y en la tradición que lo continúa, e implícita en Marx y en los movimientos políticos más visibles surgidos a partir, de manera global, del amplio movimiento marxista.

Desde esta actitud crítica hacia Hegel y Marx, la Escuela de Frankfurt - particularmente la "Dialéctica negativa" de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer -, y la reflexión de los posestructuralistas franceses tienen una común orientación, articulada tal vez por la tensión múltiple entre la tradición dialéctico-materialista (Hegel y Marx) y la corriente existencialista-fenomenológica (Nietzsche y Heidegger en particular).

La diseminación de esta crítica diversa, de estos nuevos "conocimientos" críticos sobre los discursos de la razón universal, constituye hoy un campo complejo y heterogéneo de intervención en múltiples debates, en el contexto amplio de lo que Cornel West ha situado como una "new cultural politics of difference":

> Distinctive features of the new cultural politics of difference are to trash the monolithic and homogeneous in the name of diversity, multiplicity and heterogeneity; to reject the abstract, general and universal in light of the concrete, specific and particular; and to historicize, contextualize and pluralize by highlighting the contingent, provisional, variable, tentative, shifting and changing.[18]

Los diferentes proyectos antitotalitarios se articulan a partir de diferentes identidades, de diversas políticas de la identidad, de posiciones del sujeto que varían en función de

[18] "The New Cultural Politics of Difference," en Keeping Faith. Philosophy and Race in America, 3.

los intereses y luchas particulares de cada grupo socialmente oprimido, y cuya empresa o "tema" común[19] explorará

> how and what constitutes difference, the weight and gravity it is given in representation, and the way in which highlighting issues like exterminism, empire, class, race, gender, sexual orientation, age, nation, nature and region at this historical moment acknowledges some discontinuity and disruption from the previous forms of cultural critique.[20]

El contexto amplio de la "nueva política de la diferencia" es el de la resistencia política en un sentido problemático, tenso. A lo largo de las dos últimas décadas, los diferentes proyectos de resistencia y emancipación cultural y política han venido convergiendo en diferentes modulaciones o lugares de encuentro dentro del proyecto general de desestabilizar y subvertir el gran discurso universalista de la Modernidad. Iris Marion Young insiste en la necesidad de una crítica cultural de signo materialista conectada con una "política de la diferencia"[21]:

> If a politics of difference disconnects culture from its role in producing material oppressions and deprivations, and aserts cultural expression as an end in itself, then such politics may obscure complex social connections of oppression and liberation. (159)

Pero la autora insiste también en una "política de coalición" íntimamente ligada a una ética de la diferencia, ya que

> resistance has many sites and is often specific to a group without naming or affirming a group essence. Most of these

---

[19]"The most significant theme of the new cultural politics of difference is the agency, capacity and ability of human beings who have been culturally degraded, politically oppressed and economically exploited by bourgeois liberal and communist illiberal status quos. This theme neither romanticizes nor idealizes marginalized peoples. Rather it accentuates their humanity ..." Idem, 29.

[20]Idem, 3.

[21]Young, Iris Marion, "Unruly Categories: A Critique of Nancy Fraser's Dual Systems Theory."

> struggles self-consciously involve issues of cultural recognition and economic deprivation, but not constituted as totalizing ends. None of them alone is'transformative,' but, if linked together, they can be deeply subversive. Coalition politics can only be built and sustained if each grouping recognizes and respects the specific perspective and circumstances of the others, and works with them in fluid counter-publics. (160)

Una ética de la resistencia, subversión y transformación - nociones tan familiares entre los lectores de Sarduy - de la totalidad requiere una atención a los hechos culturales específicos que marcan la diferencia. La crítica cultural de signo feminista-materialista representa, junto con el amplio campo de los estudios poscoloniales, una de las más profundas y complejas expresiones de lo que vengo exponiendo[22]. En su Introducción a Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates, las editoras señalan que

> Feminists have long criticized the pretensions of 'grand', 'high' and 'general' theory and have demonstrated the difficulties that attend any such enterprise. Universal claims have all too frequently turned out to be very particular, supposed commonalities false, abstractions deceptive. ... Here, in a sweeping attack on the falsely universalizing, over-generalizing and over-ambitious models of liberalism, humanism and Marxism, many feminists have joined sympathies with post-structuralist and post-modernist critical projects. In the context of these recognitions, many feminists have opted for an analysis of the local, specific and particular.[23]

Mi estudio se propone explorar los modos particulares en que Severo Sarduy expresó esta misma resistencia filosófica,

---

[22]Esta crítica se da en problemática tensión con las aspiraciones universalistas y totalizantes del marxismo. Para una interesante reflexión sobre el debate reciente en torno a dicha tensión, véanse: Robin D. G. Kelley, "Identity Politics & Class Struggle"; Barbara Epstein, "Postmodernism and the Left"; Anne Phillips, "Universal Pretensions in Political Thought"; Michèle Barrett, "Conclusion: Post-Marxism and the Concept of Ideology."

[23]Michèle Barrett y Anne Phillips eds., Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates, 1.

política y vital a los discursos totalitarios inscritos o programados en la cultura y, de una forma masiva, esparcidos a escala planetaria.

Las novelas de Sarduy representan una expresión múltiple, un conjunto de diversas perspectivas, de los efectos del totalitarismo y de la idea moderna de totalidad. Esta expresión es inseparable en Sarduy de una reflexión incesante en torno a la subjetividad o, más bien, en torno al problema del (no-)sujeto. En la tensión que surge entre ambas preocupaciones de la obra sarduyana (totalidad y subjetividad) se forja un modelo de intervención simultáneamente ético y estético; un modelo, como veremos, ideológico. Tal "intervención" es una expresión de la violencia en las relaciones inter-humanas. Pues la manera de responder al pensamiento totalitario se plantea en Sarduy como una reacción cara a cara con la violencia.

El resultado de la comprensión sarduyana de la violencia aparece inscrito en contextos culturales concretos. La representación de diferentes discursos culturales es, por esta razón, fundamental en el careo sarduyano con la violencia. En este sentido la obra es un conjunto heterogéneo de intervenciones culturales concretas, pero orgánicamente desorganizadas. El texto sarduyano configura la dispersión de un organum, de una obra minuciosa y autorreferencial, pero no aislable de los discursos que la informan o de los que le son ajenos. Es una obra que desafía afrentosa y beligerantemente los gestos y rasgos de la totalidad. La escritura, así, se

enfrenta a otras escrituras con una actitud dialogante o dialógica.

La intención de la reflexión sarduyana es ética y estética: est-ética. La motivación y la intervención de la estética es un interés ético: ¿cómo expresar la totalidad con el fin de afirmar el problema de la identidad, la diferencia que nos permita intervenir en el exilio, en las ficciones intelectuales, políticas, institucionales que reproducen sin cese las estructuras de la violencia?

Esta pregunta surge éticamente; es una respuesta a la violencia ideológica, a las ideologías de la totalidad. La reflexión literaria de Sarduy confluye en esta preocupación sobre la identidad ética del sujeto con el pensamiento post-heideggeriano de Emmanuel Lévinas y con el singular ejercicio crítico de Michel Foucault.

Foucault propone en sus últimas intervenciones la posibilidad de una subjetividad autocreadora — la generación, podría decirse, de una nueva socialización del sujeto a partir del sujeto mismo: "Different foundations, different creations, different modifications in which rationalities engender one another, oppose and pursue one another."[24]

La constitución est-ética del sujeto se desmarca de la tiranía epistemológica de un clásico "conócete a ti mismo" y se abre a una propuesta diferente: el "cuidado de sí," cuyas implicaciones éticas saltan a la vista:

> In the philosophical tradition dominated by Stoicism, askesis means not renunciation but the progressive

[24] "Critical Theory/Intellectual History."

> consideration of self, or mastery over oneself, obtained not through the renunciation of reality but through the acquisition and assimilation of truth. It has as its final aim not preparation for another reality but access to the reality of this world. The Greek word for this is paraskeuazo ("to get prepared"). It is a set of practices by which one can acquire, assimilate, and transform truth into a permanent principle of action. Aletheia becomes ethos. It is a process of becoming more subjective.[25] (35)

En "Technologies of the self" (25-30), Foucault, ofrece una breve definición etimológica de la noción de identidad, en el contexto de un estudio de la idea del "cuidado de sí mismo" en el Alcibiades I atribuido a Platón. Foucault observa que la noción de identidad se relaciona en Platón con el alma, no con el cuerpo. Y puesto que el alma encuentra su correlato en el espejo, la escritura — cartas, diarios, meditaciones, notas autobiográficas — representa y sustenta la identidad[26]. Contenidos en la escritura pueden aparecer, no obstante, trazos del cuerpo.

En The Order of Things (Les Mots et les Choses)[27], Foucault habla de rechazar la posición fenomenológica, que otorga al sujeto-lector el valor ilusorio de una trascendencia absoluta. El problema epistemológico de la trascendencia del sujeto-lector se sitúa en el plano más amplio de la representación, de la escritura como espacio para la producción de identidad. Foucault expone "el problema de la representación" en un pasaje de "Las Meninas," capítulo introductorio de este mismo libro[28]:

---

[25]Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault, 35.
[26]Foucault da como ejemplo de escritura centrada en el "cuidado de sí" en el sentido corporal las cartas de Marco Aurelio, de las que cita una.
[27]"Foreword to the English edition," xiv.
[28]Idem, 4-5.

> ... the slender line of reciprocal visibility embraces a whole complex network of uncertainties, exchanges, and feints. ... But, inversely, the painter's gaze, addressed to the void confronting him outside the picture, accepts as many models as there are spectators; in this precise but neutral place, the observer and the observed take part in a ceaseless exchange. No gaze is stable, or rather, in the neutral furrow of the gaze piercing at a right angle through the canvas, subject and object, the spectator and the model, reverse their roles to infinity. (4-5)

El problema de la representación es el problema de la eticidad en torno a los textos, desde dentro y desde fuera del "locus" que es el texto, un espacio para el encuentro intersubjetivo (Lévinas). Un espacio de silencio, donde hay presencia y comunicación verbal, pero comunicación en silencio, como la de la mística. En esta relación, la posición fenomenológica queda comprometida, sometida a juicio — en tela de juicio —. El discurso de la ética contiene y problematiza de este modo el de la fenomenología.

3. Lévinas

La escritura sarduyana requiere numerosas - y a menudo dispersas - insistencias, lecturas y relecturas. La naturaleza heterogénea y esquiva del texto mismo (¿habrá que insistir en ello una vez más?) parece dirigirse y enfrentarse a la mirada analítica o sabihonda de la crítica. La retórica sarduyana desarma, desmonta y deconstruye el aparato crítico que se proponga invadirla. El cuerpo del discurso - el discurso hecho cuerpo y artificio - es inmune a la invasión del virus analítico, pero no a la lectura, la comprensión, o el diálogo intersubjetivo.

En Lévinas la inter-subjetividad presupone el valor de la subjetividad en el mundo, pero no una ontología del Ser, con el efecto residual de presuponer una dirección unilateral entre el sujeto y el objeto.

Lévinas opera a partir de la tradición existencial-fenomenológica, y con los instrumentos analíticos de esta tradición, en un momento de profundo desarrollo para la fenomenología entre algunos de los pensadores franceses más influyentes de este siglo: Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida; o en las lindes entre la filosofía y la crítica literaria: Maurice Blanchot, Paul Ricœur.

En Lévinas el pensamiento de Heidegger, y aún el de Nietzsche, ocupan sin duda un espacio fundamental[29]. La utopía de Nietzsche no es un mundo mejor, un mundo perfecto o un mundo socialista, sino un sujeto liberado en el mundo. Un sujeto, en el crepúsculo de la Modernidad, que reaparece una y otra vez en un discurso reiteradamente nietzcheano.

El sujeto de Bataille, pongamos por caso, parece en verdad asumir, en la tradición de Nietzsche, "le temps fini, la mort-fin," etc. La apertura de Bataille a los márgenes y

[29]Vid. Brian Schroeder, Altared Ground. Levinas, History, and Violence, 136-40, para una comparación entre las críticas nietzscheana y levinasiana de la totalidad.

Pero es en el casi olvidado Franz Rosenzweig donde el filósofo y talmudista francés halla la tangente que le guiará en su rigurosa y prolongada lectura de los dos maestros de Freiburg: Husserl y Heidegger.

En Die Stern der Erlösung, principal obra de Rosenzweig, la dialéctica de Hegel parece desarticularse, dejar paso a un lenguaje distinto, abrir el universo crítico de los neohegelianos a otra forma de concebir las tareas de escribir y pensar la historia. El nuevo acercamiento a la dialéctica y la política de Hegel (Rosenzweig se había preocupado particularmente por el pensamiento político de Hegel) constituye una actitud que, recuperada por Lévinas en su propio trabajo, nos ayuda quizás a comprender mejor su proyecto de crítica antitotalitaria.

los límites del orden es, en su amplia conciencia ética, una instancia de la fecundidad que, de acuerdo con Lévinas, abriría el solipsismo egoísta del sujeto al espacio infinito de la fecundidad[30].

Habermas acerca a Bataille a Heidegger en esta preocupación central de su pensamiento[31]: "The one, like the other, is concerned to break out of the prison of modernity, out of the closed universe of an Occidental rationalism that has been victorious on the scale of world history" (213). Lo mismo cabría observar sobre Lévinas - y sobre Foucault.

En Foucault, la "prisión de la modernidad" es todo un campo de maniobras en el que los instrumentos de la moderna racionalidad se identifican, se someten a un escrutinio inspirado por Nietzsche y Bataille, con el rigor de una exigencia ética tal vez única en el siglo XX, y en cualquier caso ejemplar o fundacional[32].

La perspectiva levinasiana, por su parte, cuestiona en su raíz misma toda pretensión universalista. En el eje o rumbo de su meditación, la crítica de la totalidad se manifiesta como la preocupación central. Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité articula ampliamente este énfasis insistente del filósofo. La historia, la filosofía, la política, (incluso la crítica) que se sitúan como origen o como totalidad en el centro de sus propios discursos están

[30]Emmanuel Lévinas, Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité, 342.
[31]"Between Eroticism and General Economics: Bataille," en The Philosophical Discourse of Modernity, 213.
[32]Valga mencionar a algunos de los críticos culturales que reconocen una deuda con Michel Foucault: Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Peter Hulme, Johannes Fabian, Alphonso Lingis, Cornel West.

constantemente sujetas a una confrontación con sus alteridades.

El judaísmo es para Lévinas el universo discursivo que refleja la irracionalidad de la filosofía, o la razón semítica capaz de responder con argumentos a la supremacía y la temible arrogancia de la razón de Grecia. El discurso del Talmud y de la Torá es un discurso del Otro, un discurso otro, capaz de resistir el alcance panóptico de la totalidad. Esta actitud comprometida con la crítica en su sentido más eficaz es ante todo un compromiso con el Otro que Lévinas inscribe con mayúscula.

4. ¿Qué discurso del cuerpo?

> El poeta, al descentrar el lenguaje, también escinde y confiere autonomía a sus miembros -metáforas de los miembros de la frase-: se apresta así a encarar, con el cuerpo fragmentado, toda clase de desórdenes: desde la risa excesiva hasta las iras del lector.[33]

Partamos de la metáfora o la visión del cuerpo, el cuerpo que imaginamos y que nos interpela. La violencia es un efecto de, y entre, los cuerpos.

Gilles Deleuze y Félix Guattari han elaborado una amplia teoría del cuerpo-organismo, del organismo-máquina, de la máquina-productora de signos:

> I say "I"; the living organism puts forth a sign for itself. ... The capacity to signal is everywhere in the corporeal substance. ... A sign also has a value. It belongs to a system of signs, an economic system, where the place and function of each sign is specified by the

[33]Severo Sarduy, "Textos inéditos de Severo Sarduy: Ciclón/Diagonal-Armand/Arenas," 331.

> other signs with which it can be exchanged. ... the infant, satisfied, saturated, closes its mouth, its eyes, its fists, closes in upon itself, making itself a "body without organs," as Gilles Deleuze and Félix Guattari, following Antonin Artaud, say. The production of this plenum with closed organs Deleuze and Guattari identify with the id, a state of the body. It produces and reproduces itself. (Lingis 1994: 107, 109, 111)

Pero el discurso crítico más estimulante y erudito de las tres últimas décadas alrededor del cuerpo lo hallamos entre las (y los) feministas. Más concretamente, en la crítica feminista de signo materialista, post-estructuralista, post-moderno y aun post-marxista.

Uno de los temas comunes de las distintas voces feministas-materialistas es la insistente crítica en los valores racionalistas, universalistas y totalitarios afirmados con la Ilustración. En este espacio discursivo y teórico, el pensamiento post-estructuralista francés (Lacan, Foucault, Derrida)[34] es simultáneamente un apoyo, un punto de partida, y un objeto de discusión y disensión.

Partamos, con Lévinas, de la irreductibilidad epistemológica del otro. Brian Schroeder subraya la necesidad de confrontar los elementos contingentes, históricos y materiales - corporales - del devenir histórico con la levinasiana crítica de la totalidad cuando escribe:

> There appears to be an internal contradiction between the affirmation of ethical transcendence and the refusal of historical mediation. The Other is not only refractory to categorization by thought; the Other is also "flesh," to borrow Merleau-Ponty's term. (117)

[34]De acuerdo con Michèle Barrett, "Words and Things: Materialism and Method in Contemporary Feminist Analysis," 201-202.

Las diferentes formas de discurso en torno a la materia implican alguna ideología. El marxismo (el materialismo dialéctico o histórico) implica, por supuesto, su propia ideología. Sus pretensiones universalistas, por ejemplo, adolecen de una serie de descuidos que delatan un olvido general y estratégico: homofobia, patriarquismo, empirismo y cientifismo imbricados en una teleología de la historia sospechosamente paralela y próxima al darwinismo social. Un universalismo, pues, conservador y fiel a la tradición eurocéntrica de la Ilustración; como el de Frederic Jameson:

> In Jameson's prose the Third World always seems to lag behind, not only economically but also culturally, condemned to a perpetual game of catch-up in which it can only repeat on another register the history of the "advanced" world. When the First World reaches the stage of late capitalism and postmodernism, the Third World hobbles along toward modernism and the beginnings of capitalism. Jameson thus ignores the world systems theory that sees First and Third Worlds as living the same historical moment although the Third World lives that moment under the mode of oppression. (Shohat y Stam 293)

Creo que la reflexión ética de Lévinas puede entenderse como una metafísica[35] - un discurso - de las relaciones inter-humanas en un sentido a la vez semántico (¿qué significa el Otro?) y sintáctico (¿dónde, cómo significa?), cuya sustantivación nos escapa ampliamente en el propio discurso levinasiano. Es precisamente esta falta de sustantivación, de aplicación o praxis, lo que abre la posibilidad de una maleabilidad o manipulación del discurso levinasiano.

Una sustantivación - una encarnación - del discurso levinasiano supondría una serie ilimitada de niveles y

[35]Pues ética y metafísica son indiferenciables en el discurso filosófico levinasiano. Vid. Schroeder, 6-7.

aspectos inconclusos de la relación inter-humana; es decir, una suerte de descripción particular de cada fragmento de la red de relaciones que se extienden sincrónica, diacrónica y aun imaginariamente hasta formar una dispersión, un infinito: una ética. El proyecto levinasiano - limitado y fragmentario en sus contenidos y propuestas - asume así un potencial valor crítico para la lectura de la violencia en sus niveles microscópicos, internos o intersticiales.

5. El desvío y el margen

Dentro del Caribe — significante a la deriva si los hay —, la escritura nace en la lucha por una identidad: por un lugar en el espacio humano, en la historia, en los cambiantes mapas geopolíticos del fin de siglo, en el ir y venir incesante de imágenes que atraviesan los ámbitos culturales. Como señala Stuart Hall, "...that passionate research — by Caribbean writers, artists and political leaders, that quest for identity, has been the very form in which much of our artistic endeavour in all the Caribbean languages has been conducted in this century."[36]

Y hay, desde luego, muchas formas de participar en esta lucha, de pensarla y de reaccionar ante sus posibles contingencias. Pues la lucha por la identidad no es solamente política, y las relaciones entre lo personal y lo político, o lo ético y lo político, oposiciones sin duda demasiado fáciles, pero indispensables en el caso de Severo Sarduy, es,

[36] "Negotiating Caribbean Identities," 5.

a fin de cuentas, la lucha del individuo, del barrio y de la isla, y, a menudo, del individuo, barrio, isla en la diáspora y en el exilio.

La deriva particular de Severo Sarduy le llevó al encuentro de un momento y unos personajes estratégicos en la formación de los discursos críticos y culturales predominantes en las últimas décadas. La presencia de Sarduy en el círculo de Tel Quel es, como la de otras presencias caribeñas en momentos anteriores de los ambientes culturales e intelectuales de París, un acto apenas recíproco — un acto más, sostendrán algunos, de colonialismo —, pero crucial en la articulación de voces capaces de extrapolar los sentidos de la lucha por una identidad en el Caribe.

La huella de Wifredo Lam en André Breton o Pablo Picasso es apenas perceptible, deleznable en la extensísima zona de la crítica de estos autores; la dejada por Severo Sarduy en Roland Barthes, Claude Lévy-Straus o Julia Kristeva es casi un trazo de silencio en comparación con el formidable efecto que el mundo intelectual parisino produjo en la maduración de la escritura sarduyana en sus diferentes expresiones.

¿Desde dónde enfrentarnos a la escritura de Severo Sarduy, cómo situarnos ante su rara dispersión, el desafío a la Literatura de su admirable frondosidad? Diríase, como lo ha dicho recientemente Jacques Derrida a propósito de Emmanuel Lévinas, que la extensión de la obra sarduyana — ¿dónde se sitúan las fronteras entre los géneros, la clara

demarcación entre los discursos en la a-totalidad de su obra? — "is so large that one can no longer even see its edges."[37]

El lugar de donde parte la lectura es un no-lugar, una heterotopia inventada por y para Severo Sarduy. La imposibilidad de establecer las demarcaciones o límites territoriales que convienen a los estilos de nuestras tradiciones críticas impone, en el caso de Sarduy, unas reglas del juego que descentran tanto el presunto objeto de la investigación como al no menos pretendido crítico, cirujano de la textualidad y traficante de falsos órganos textuales.

El proyecto de un "trabajo textual," de un "trabajo de signos,"[38] de una intervención atenta en el campo de posibilidades críticas que se nos abren con esta obra requiere un particular modo de lectura, pues este "objeto" descentra el discurso que procura absorverlo, unificarlo, o devolverlo a algún orden. El cuerpo de su texto aspira a deshacerse en una saturación del organismo desbordado, metáfora de la polución de todos los fluidos del cuerpo físico. Pero los miembros de este cuerpo físico que construimos como organismo, como organum, comenta Alphonso

---

[37]"Adieu."

[38]Tomo ambas expresiones del discurso teórico del propio Sarduy: "Me atrevo a compararme con ese gran escritor que es Guillermo Cabrera Infante, se nos asimila mucho uno al otro. Sin embargo, el resultado del trabajo textual puede ser parecido, pero el método es distinto, porque en él hay toda una elaboración, digamos de juegos de palabras, de *puns*, de *jokes*, de *contrepreteries* [sic], *etc.* que nunca hay en mí." "Entrevista con Ada Teja," 61; "... este neobarroco carece de una epistemología propia, y aún más, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos." Severo Sarduy, Nueva Inestabilidad. En Ensayos Generales Sobre el Barroco, 35.

Lingis, es también, a su vez, "a pure dispersion, an anarchic multiplicity"[39]:

> Deleuze and Guattari call the anorganic body, as surface of distribution of the productions of desire, the miracle-machine. Attached to the body without organs, the part-organs and freely mobile fragmented pulses they produce get linked up with one another, in association by passive synthesis. But they are distinct and independent of one another, a pure dispersion, an anarchic multiplicity; they do not fit themselves into a coherent and consistent discourse.

Tampoco parece la escritura de Sarduy acogerse a algún discurso coherente y constante. Sus bordes, en efecto, se nos escapan, pero también anuncian y enuncian una cierta existencia fronteriza. En esto, como en otros muchos aspectos, Sarduy no se nos aparece solo ni único, sino que se cuenta entre los muchos desterrados para quienes

> Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed. These spheres of life are linked through an 'in-between' temporality that takes the measure of dwelling at home, while producing an image of the world of history. This is the moment of aesthetic distance that provides the narrative with a double edge, which like the coloured South African subject represents a hybridity, a difference 'within', a subject that inhabits the rim of an 'in-between' reality.[40]

¿Cuál es, cabría preguntarnos con Homi Bhabha, esta "imagen del mundo de la historia" en el caso singular de Severo Sarduy? ¿Cuál es, en el caso específico de Severo Sarduy, "el momento del distanciamiento estético" de donde surge el "doble filo" de la narración? Homi Bhabha encuentra que, en

---

[39]"The Carnal Machinery," en Libido. The French Existential Theories, 96.
[40]Homi K. Bhabha, "Introduction: Locations of culture," 13.

Nadine Gordimer y Toni Morrison, si bien se trata de una descripción de "the historical world, forcibly entering the house of art and fiction in order to invade, alarm, divide and dispossess, they also demonstrate the contemporary compulsion to move beyond; to turn the present into 'post'..." (18).

Tanto el enfrentamiento con la historia, como la responsabilidad de lo estético en la a-terradora conciencia de su transgresión en todos los niveles de que es capaz el idioma, coinciden en Sarduy, lo mismo que en Gordimer y Morrison, en describir un vuelo singular y solidario en la dirección de ese deseo, la "pulsión" de "ir más allá," hacia (pero no sólo hasta) algún "post" que posiblemente nos preceda en la dudosa evolución del tiempo de la escritura. Pero hay más: la escritura de Sarduy, ¿no nos devuelve por el inabarcable cara a cara de la lectura la voluptuosa sensación de discontinuidad propia del espasmo y el arrobo, experiencia a la par de una anterioridad — de un "más allá" — y del orgasmo de los sentidos? ¿Y cómo se trazará el río de la escritura - la subjetividad - en el mar de opresión? Hay una entrada en la escritura violenta de Severo Sarduy: el modo otro de decirse en la violencia.

2. Capítulo I: Colibrí

Canoero, canoero
deja perderse por la mar el
remo.

Todo es hermoso y constante
todo es música y razón,
y todo es como el diamante:
antes que luces, carbón.

"Canoero," Roberto Darwin / J.
Martín (En la versión de Celia
Cruz y La Sonora Matancera)

1. El crítico como necrófilo

La primera violencia es la lectura misma: invadir el texto con una lectura que jamás puede reconocer las identidades de la textualidad. ¿Cómo configurar el texto-cuerpo en un discurso que no canibalize sus miembros ya mortificados? Frankenstein devuelto a una vida de dudosa verosimilitud, el texto-cadáver revelará en el crítico una actitud irremediablemente violenta.

El proyecto literario de Severo Sarduy demanda una comprensión anárquica, donde se hubiera desvanecido el centro del origen fundacional. Para traer a cuento el vocabulario cosmológico del propio autor, ¿hacia dónde avanza la "inestabilidad"[1] de sus fragmentos, hacia qué punto huye la

[1]En 1987 se publica un nuevo ensayo crítico-teórico de Severo Sarduy titulado Nueva Inestabilidad. Este ensayo aparece precediendo la edición de los Ensayos generales sobre el Barroco publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1987, donde se incluyen, además del citado trabajo, otros anteriores que Sarduy había dedicado al Barroco, en este orden: La simulación (Caracas 1982), Barroco (Buenos Aires 1974) y Escrito sobre un cuerpo (Buenos Aires 1969). Los ensayos están ordenados en orden cronológico inverso, y representan, a casi tres décadas de la salida de Sarduy de Cuba en 1959, el primer intento de ordenación retrospectiva de sus trabajos críticos, aparecidos irregularmente a lo largo de dieciocho años. Conviene señalar la naturaleza dispersa de estas publicaciones. Los momentos y lugares en que surgen inscriben el recorrido más o menos típico de un autor latinoamericano en el exilio. El Cristo de la Rue

"gran explosión inicial" que resuena en su proyecto literario y estético?

El autor mismo señala, recordando su posición teórica de Barroco (1974), que

> las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* —o axiomas intuitivos— de una época, y pertenecen sin duda a su *episteme*. Los encontramos, con todas las transiciones que se imponen, tanto en la ciencia y en la ficción como en la música y la pintura, en la cosmología y, al mismo tiempo, en la arquitectura.[2]

Sarduy se interesa por el pasaje de lo imaginario a lo simbólico, en el sentido lacaniano de estos dos términos. La inscripción de "las formas de lo imaginario" en la episteme de una época dada se reinscribe en el espacio de lo simbólico, que produce a su vez la materialidad de la representación. Esta transición hacia la materialización estética de lo simbólico representa un movimiento fundamental en la estructura del inconsciente:

> Formas de lo imaginario: podíamos decir vertientes o facetas de lo imaginario que ya pertenecen a lo simbólico y en las cuales lo simbólico se confunde con la representación que de él puede darse en el espacio-tiempo. Surgen así los distintos esquemas o maquetas del universo. (Nueva Inestabilidad 9)

Sarduy se pregunta a continuación: "¿Cuáles son las maquetas con que opera, según las distintas versiones del universo, la cosmología contemporánea?" (9) En el origen de esta pregunta se halla una seria inquietud, una inquietud de orden ético:

Jacob (Barcelona 1987), aunque aparece el mismo año que los Ensayos generales, pertenece quizás más a la obra conscientemente narrativa o novelística del cubano que a sus reflexiones críticas más concretas.

[2]Nueva inestabilidad, p. 9, en Ensayos generales sobre el Barroco, pp. 7-49. Mi lectura de Nueva inestabilidad procura rastrear la incidencia de las ideas de Sarduy sobre la cosmología en su teorización de la subjetividad.

> Si esta curiosidad se presenta, a veces obsesiva, es porque se trata de imágenes tan fuertes, y de una tal diversidad, que las significaciones opuestas de que son portadoras se nos hacen evidentes. Y es esa evidencia lo que la práctica de las formas literarias —otras de las vertientes o de las facetas de lo imaginario— puede llegar a revelar. (9)

El análisis y comprensión de la cosmología parece tener para Sarduy consecuencias ilimitadas, implicaciones que trascienden la teoría literaria o la reflexión teórica, pues la cosmología es como "la línea del horizonte en que todo se encuentra, en que todo se refleja" (10).

Práctica y teoría aparecen así íntimamente ligadas en una aspiración ética o metafísica, puesto que aquí "todo se encuentra," "todo se refleja": "También, ese límite, emisor de la luz, que suscita todo posible reflejo. Hasta el del sujeto, incluido en ese espejeo, y cegado por su propio brillo" (10).

La práctica de las formas literarias elabora o despliega esta inclusión del sujeto en el espacio del encuentro, del reflejo y del espejeo - el espacio intersubjetivo -, produciendo asimismo una temporalidad siempre diversa, siempre otra: "the <u>transitive</u> time of the body in performance" (Bhabha, Introduction 8; mi subrayado).

Cabría preguntarnos aquí cuál es la orientación an-árquica - el sentido de la pérdida del origen - de esta estética fragmentada que aparece marcando desde <u>Gestos</u> el carácter del estilo no sólo de las novelas, sino del conjunto del corpus literario sarduyano. Gustavo Guerrero identifica varios espacios estéticos, literarios y discursivos que, en

el plano de lo formal, caracterizan generalmente la escritura de Sarduy. En el contexto amplio de la intertextualidad, Guerrero reconoce "la naturaleza básicamente plural del texto sarduyano" (Guerrero 169). El propio Sarduy, recuerda Guerrero, habló de

> una escritura que envuelve a otra, que la carnavaliza, que se transforma en su doble pintarrajeado; la página injerta de diferentes texturas, de múltiples estratos lingüísticos, se convierte en el espacio de un diálogo, es como un teatro donde los actores serían los textos.[3]

En este "espacio de un diálogo," Sarduy se reconoce reproduciendo una actividad textual donde "[t]he novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized" (Bakhtin 262).

En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Sarduy reafirma su idea del texto (neo)barroco al reconocer que "la obra barroca, por el hecho de que juega con un modelo *cultural*, supone un espacio del dialogismo ..."[4] Huelga tal vez adherirse entonces a la acertada perspectiva de Guerrero cuando escribe que

> la intertextualidad no es una mera acumulación de referencias externas, sino que es un trabajo interno de re-escritura, de re-adaptación y, como le gustaría decir al autor, de "tatuaje". Para completar la metáfora podemos añadir que el "corpus" sarduyano ofrece un terreno ideal para observar este proceso por la gama de intertextos que acoge y por las diversas modalidades que presenta el dialogismo textual. (173-74)

---

[3]Claude Fell, "Entretien avec Severo Sarduy," Le Monde, 29-9-70, p. 7. Apud Gustavo Guerrero, La estrategia neobarroca, p. 169.

[4]Emir Rodríguez Monegal, "Conversación con Severo Sarduy," Revista de Occidente, 93 (1970): p. 331. Apud Gustavo Guerrero, La estrategia neobarroca, pp. 169-70.

En el amplio marco de la intertextualidad, "corpus" y "tatuaje" cobran un sentido particularmente intenso y preciso cuando identificamos el "modelo *cultural*" que el propio autor reclamaba para la escritura barroca en 1970. Este modelo cultural es, en la obra de Sarduy, un modelo formal y textualmente teatral - es decir, corporal y performativo[5]. La inscripción de tal modelo en la literatura sarduyana reproduce un espacio "donde el género se define como transformación de otros textos" (Guerrero 195); es decir, un particular sentido del cuerpo descosido y disconexo del texto tatuado, marcado por otros textos.

El reconocimiento de este cuerpo desmembrado, sin un sentido previo al que le hayamos de dar, nos pilla hurgando en el cubo de la basura, entregados al instinto de nuestra necrofilia. ¿Acaso no es ésta la actitud recalcitrante de Gilles Deleuze y Félix Guattari? "On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc." (Kafka 7)

"[I]mpasse," "étroit boyau," "siphon"; es decir: huesos, oídos, ojos, boca, ano; como en la escalofriante Histoire de l'œil de Bataille, o en Les Chiens, relato de Hervé Guibert centrado en un rito sadomasoquista, donde, para acabar, "soudain le mur s'affaisse, la cloison disparaît, le plafond s'élève, le plancher s'ouvre, le tain du miroir se dissipe et j'ai accès à leurs corps, je les rejoins" (Guibert 36).

[5]Vid. Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa, "La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy," pp. 268-82.

El acceso a los cuerpos, la penetración, dislocación y colonización del otro (sujeto, texto, territorio o discurso), no consiste en discernir la maraña rizomática del texto/arborescencia, o los elementos aleatoriamente organizados del texto-máquina. Pues Deleuze y Guattari pasan a desmembrar el tejido kafquiano (mil veces diseccionado y arrojado a los cuatro vientos como las reliquias de Teresa de Ávila) de manera precisa, siguiendo una jerarquía y procedimientos hábilmente quirúrgicos, savoir faire necrofílico, vicio disimulado, pero vicio al fin - y crítica. Es aquí, en el instante de mi propia fotografía - el crítico-forense reconociendo las partes de este cuerpo - donde surge la pregunta que se interroga por el otro descuartizado: "What about those one kills? Those whom one entombs behind words, those whom one never treated as living beings, those whose spirit one burned out?" (Lingis, From under Dismembered Bodies 295) Dicho lo cual, el crítico se sitúa de nuevo ante el cadáver: "It is not that one becomes oneself by taking possession of the dead, by making oneself their depository or heir" (296). Más bien, el crítico se interesará por algo nuevo, o algo que marca las superficies escindidas y pulverizadas del cuerpo tatuado: algo así como "the borders of culture's insurgent and interstitial existence" (Bhabha 18).

2. La violencia en fragmentos

El joven Colibrí cae presa de una red de depravados comerciantes del sexo en el paisaje topológico y retórico de los relatos de la selva latinoamericanos[6]. Colibrí escapa tres veces de su abusiva prisión, y es vuelto a capturar por una partida de "cazadores" enviada y controlada desde la Casona, centro de operaciones de una banda de (narco)traficantes. Cada vez, la Regente, que dirige el negocio, lo envía a buscar, y cada vez acaba Colibrí cayendo en la trampa que le han tendido los matones.

La relación antagónica entre Colibrí y la Regente, y su amistad y encuentros sexuales con el Japonesón, otra víctima huida de la Casona, pueden tematizarse en Colibrí en su dimensión de discursos de la violencia.

En el tercer y último capítulo de la novela, los "cazadores" enviados desde la Casona capturan a Colibrí y al Japonesón y elevan al primero al rango de nuevo líder. Colibrí regresa entonces a la Casona en un viaje épico descendiendo por un río tropical. Tras quemar la casa y ver perecer a la Regente, funda un nuevo orden - un orden posrevolucionario - sobre las cenizas del antiguo régimen que simboliza y alegoriza la Casona[7].

---

[6]Más bien convendría hablar, como veremos enseguida, de una diversidad de "decorados" o "paisajes": exteriores como en una filmación; decorados y fondos, como en la pintura, las representaciones dramáticas - teatro, ópera, ballet - y el cine.

[7]Véanse los diferentes resúmenes de Colibrí en La ruta de Severo Sarduy, de Roberto González Echevarría; "La persistencia del deseo: Colibrí de Severo Sarduy," de René Prieto; "La función del fragmento en Colibrí de Sarduy," de Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa.

En la primera escena de la novela, Colibrí baila desnudo para una audiencia de "ballenas" en un club gay llamado la Casona:

> Bailaba entre dos espejos, desnudo, detrás del bar. Las "ballenas" —viejancos libidinosos y solventes que, ya entrada la noche, embebidos o cachondos, carenaban en el local— le deslizaban dólares verdinegros en las manos húmedas, o antes de que se la quitara de un tirón, bajo la cinta de cuero que le servía de *slip*. (Colibrí 13)

Los párrafos iniciales de Colibrí sitúan una cierta intención temática en el arranque de la narración: una metáfora múltiple que yuxtapone varios trazos, puntos espaciales, referentes históricos y míticos bien conocidos en los circuitos de la conciencia textual latinoamericana contemporánea. El texto surge exhibiendo los trazos, signos o síntomas de las economías recurrentes y endémicas de la explotación capitalista, las culturas patriarcales, las identidades sometidas a esclavitud[8].

El bailarín llega sumido en el ardor del mediodía, dormido en una embarcación (13). La función del barco (el transporte de carbón) denota la productividad de las regiones que deja detrás: las aldeas de los páramos del estuario, lugares de explotación humana y productividad económica, de donde Colibrí ha salido "para adornarse la piel con tintas de colores y participar en los pugilatos" (13). Un grano de jade y unas monedas delatan asimismo un origen distante y exótico.

---

[8]Vid. Murphy, pp. 78-88; Peavler and Peter Standish eds., "Introduction," pp. 1-11; y Geisdorfer Feal, pp. 159-88; Beatriz Sarlo, "Introduction" (Part 3: "Women, History, and Ideology"), Women's Writing in Latin America, pp. 231-48; Yúdice, Jean Franco y Juan Flores, "Introduction," pp. vii-xiv; Yúdice, "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America," Idem, pp. 1-28; García Canclini, "Cultural Reconversion," Idem, pp. 29-43.

El joven aventurero bebe además maracujá con ron y canta "en un dialecto forestal y ronco, pródigo en vocales" (13). El acto de nombramiento del recién llegado expresa su carácter paradójico: "a pesar de su altura y reciedumbre lo bautizaron Colibrí" (13). Estos signos de la diferencia de Colibrí (definida en el texto en términos paródicamente exoticistas) se insertan en un nuevo contexto intersubjetivo, un nuevo espacio físico y un nuevo contexto cultural.

Pero el espacio concreto donde se inscribe la diferencia de Colibrí es su propio cuerpo. La descripción del cuerpo masculino (alto y sólido) prosigue ahora con cierto detalle:

> Era, por supuesto, rubio. Pero cuando digo rubio tienes que visualizar un pelo inmenso y engrifado, resplandeciente, albino más que rubio, abriéndose en cámara lenta y en volutas encadenadas, oxígeno, ozono de lluvia, fibra de vidrio, pajuza de maíz soltando gotas finísimas, como el de un atleta victorioso emergiendo de un chapuzón. (13-14)

Se nos invita a <u>visualizar</u> el pelo rubio de Colibrí, y, como contrapartida al <u>exceso</u> de belleza, las cejas, como las de Frida Kahlo — la silueta de una gaviota en sus autorretratos —, son de un negro azabache. En el cuerpo ya exótico del joven rubio y esbelto se inscribe un signo de transitividad étnica - mestizaje o hibridez -, de diferencia dentro de la diferencia: "Anulaban ese oro excesivo las cejas: arcos perfectos y simétricos, incrustados, unidos por el centro; eran negras de azabache, como si pertenecieran a otro cuerpo" (14).

El chapuzón de Colibrí salpica a las ballenas sedientas de sudor con su áurea cabellera. Beben cerveza, miran a

Colibrí por detrás: sus enormes pies tendinosos, bailando[9]. La Casona en que irrumpe el esbelto bailarín es un espacio por donde circulan los fluidos donde se inscriben los signos del deseo: sudor, cerveza, y, como revelará el texto en seguida, semen, saliva y sangre. Este espacio dedicado a la circulación de los síntomas líquidos del deseo está sujeto a ciertos códigos y normas[10]. La economía de la Casona es un circuito controlado desde el centro. Alguien, panópticamente, se esfuerza por controlarlo todo, vigila el espectáculo mientras acumula el valor añadido producido a expensas de los jóvenes obreros/esclavos:

> La Regente, una ballena opulenta que, víctima de un salto atávico, o de esa resabiosa antigüedad que no mitigan subterfugios cosméticos, había encanecido para siempre de la noche a la mañana, organizaba, como decana de catacúmenos y fundadora de aquel infundio, las justas juveniles. (15)

La Regente, auténtico ejemplar del dictador-capitalista, controla la Casona, y puede identificarse en este sentido con la imagen recurrente del dictador latinoamericano.

La Casona, orden en el estuario del Orden, Continente metafórico proyectado por el continente real sobre el estuario de uno de sus grandes ríos, excrecencia a punto de

---

[9]En Cobra (1972), los pies de Cobra aparecen en el primer plano y en el foco de atención del capítulo inicial. La desnudez y libertad de los pies de Colibrí podría percibirse en el marco del juego entre la imagen del reptil y del ave y, en tanto que personajes-metáforas de diferentes identidades, en el contexto de una polaridad, un espejeo intratextual característicamente sarduyano. El arranque de Colibrí cobraría, si seguimos esta intuición a lo largo del texto, un sentido de avance y de cambio de dirección con respecto al problema de la subjetividad en Cobra.

[10]Vid. Alphonso Lingis, "Fluid Economy," Foreign Bodies, 133-58.

ser expulsada al mar, es un lugar definido por el uso de diferentes formas de violencia:

> [La Regente] Atraía con ese ardid, en pos de los recios mozalbetes, a los consumidores lascivos y acaudalados de la región, siempre golosos de garzones, ... Para catalogarlos según su sitio en las redes superpuestas de los adonis y las drogas ... (16)

> Para desafiar al fuerte y novato Colibrí habían escogido, no sin sorna, los retozones, y a esa hora siniestros cetáceos, entre los embestidores, al más alevoso y feroz: un japonesón, robusto boteresco, tan vasto y de piel tan lisa y estirada, que parecía que lo acababan de inflar. (18)

El "japonesón," representado aquí como un luchador de sumo[11], no consigue sodomizar a Colibrí en el escenario. Éste se las ingenia para escaparse y es coronado vencedor, mientras que al Japonesón se le castiga violentamente:

> El código de los escarnios era invariable: risas, premios paródicos, displicencias alambicadas y aforismos fáciles para el vencido; hipérboles inmerecidas para el maître. ... una brusca ceremonia sellaba el triunfo: el vencedor volvía hacia arriba y a la fuerza la cara del desahuciado; le abría la boca llena de menta —la masticaban los rivales para excitarse durante el combate— encima de los labios apretados: un flujo fluorescente y viscoso, como una marea nocturna de algas o de ostras, inundaba el rostro repugnado del sumiso. Si la nívea Regente, vocero de la voluntad cetácea, lo exigía —siempre—, repetía el chiquetazo en el ano. (18)

En uno de los textos incluidos en <u>El Cristo de la rue Jacob</u>[12], Sarduy repasa los días en que escribía <u>Colibrí</u> a propósito de la escena concreta del combate entre Colibrí y el Japonesón. El autor rememora la "aporía" en que se hallaba "al comienzo de *Colibrí* sin dominar los personajes ni la escritura que les

---

[11]En otros momentos de la novela, el Japonesón recibe diferentes nombres, que expresan metonímica o metafóricamente diferentes imágenes culturales que circulan sobre Japón en la cultura contemporánea: "Monte Merú" (18); "Fuji-yama" (21); "Bólido" (23); "Japonesón" (86), etc.

[12]"Cuatro puntos de sutura en la ceja derecha," pp. 13-16.

diera cuerpo" (13). Un detalle importante del texto nos permite afinar una lectura compleja de este pasaje: "Los personajes se afrontaban en un combate simulado: el Japonesón, encarnizado y furbo enemigo de Colibrí, en una lucha que la novela prolongaba hasta el tedio, se estrellaba contra un amanerado mural de invierno" (13). La lucha entre los dos personajes es "un combate simulado" que no representa necesariamente un antagonismo, pero sí una evidente alteridad, una relación cara a cara que sitúa a Colibrí en un angustioso triángulo de relaciones intersubjetivas. Pues la dirección inicial de la novela, si seguimos el relato metanarrativo y biográfico de Sarduy, colocaba al Japonesón en una posición radicalmente central en el juego intersubjetivo. La anécdota de una intoxicación etílica seguida por una caída contra la llave de un lavabo, y la coincidencia de alcohol, vómito y sangre, que desenlazan en una visita al hospital, habría provocado una resolución muy diferente de la "aporía" inicial. A partir de este momento, Colibrí se enfrenta a la Regente, su auténtico rival, ya que ese Otro que, como pareciera inicialmente, se configuraba en el discurso en torno al Japonesón, se transforma en un Otro violento, en "la puntual vigilancia del Otro en la omnipresente aparición de la Ley" (14).

El discurso contra la alteridad de la violencia se materializa en el personaje de la Regente, imaginada en su gran redondez de "esa *O* del Otro [que] se asoma detrás de todo, personas y cosas, como si sólo su risita las

entretejiera, les diera acceso a lo irreversible de la autoridad" (14).

La caricaturización que hace Sarduy de la Regente en Colibrí espejea con una parodia igualmente grotesca del tirano latinoamericano en el Tirano Banderas (1926)[13] de Valle Inclán. Tirano, el gran tirano de la novela de Valle Inclán, es un "macho" latino estereotípico: explotador del poder, misógino, violento y malvado.

La caricaturización del tirano en la novela de Valle-Inclán buscaba reconfigurar los iconos del poder en el momento histórico del avance de las ideas revolucionarias en México. Estas ideas se veían constantemente amenazadas por la clase criolla, cuyo status quo se fundamentaba en sus actitudes conservadoras y en su defensa de las estructuras capitalistas que beneficiaban los intereses hegemónicos de la clase colonial española[14].

---

[13]La novela de Valle-Inclán es tal vez el más obvio antecedente literario de Colibrí. Las descripciones de la naturaleza son a menudo, como en Colibrí, estereotípicas, ya que corresponden a una estética que, en línea con la estética visual del barroco, busca presentar un fondo decorativo. Tanto en Valle como en Sarduy, este fondo suele ser paródico o caricaturesco. Piénsese en las descripciones estereotípicas de los paisajes pastoriles en El Quijote. La primera parte de Tirano Banderas se titula, característicamente, "Sinfonía del Trópico." Tanto en Sarduy como en Valle, una aguda conciencia del detalle y de la estética del teatro penetran la actividad literaria en general; en las novelas de Valle, la escritura dramática y las convenciones de la narración se interpenetran y dialogan en un juego de espejos que no sólo deforman, sino modifican, amplifican o disminuyen el campo de acción de la narración-espectáculo. La narración se convierte así en espacio para la reflexión sobre la autoridad de los discursos que lleva inscritos. La escritura produce, de este modo, su propia inestabilidad. Véase, para una discusión sobre la teatralidad en Sarduy, Gustavo Guerrero, La estrategia neobarroca, pp.34-48.

[14]Vid. Lienhard, capítulo III, apartado 5, '"Indigenismos" intelectuales y movimientos étnico-sociales modernos"; IV, "Escritura y procesos de interacción cultural"; y XI, "Tendencias etnoficcionales en el área maya (Yucatán, guatemala, Chiapas)."

Los atributos del poder y la tiranía aparecen traspuestos en la Regente, como en el Tirano, bajo la forma de una parodia del estatus social hegemónico: el dictador de Colibrí es un viejo travesti, una gran "reina" que aparece siempre con maquillaje, vestido y accesorios distintos.

En Colibrí, las identidades del poder siguen siendo masculinas, blancas o criollas — ("Si la nívea Regente, vocero de la voluntad cetácea, lo exigía ..." [18]) - y socialmente privilegiadas, pero la legitimidad de su autoridad aparece radicalmente contestada a través de una dislocación de las máscaras constitutivas de los agentes del Orden.

La Regente posee, como conviene al estereotipo falocrático, un harén masculino de elementos renovables, intercambiables, y a su disposición ("... renovaba a cada semana, con la estirpe de los invictos, su brioso potrero personal" [16].), así como una pequeña banda de colaboradores cercanos o matones:

> . . . otros monstruos marinos —delfines distribuidores, tiburones traficantes, ubicuas y alebretadas toninas— secundaban a la blanquecina Regente y a su Enanota; también las asistían en la intrincada estructuración de los combates. (16)

Sarduy identifica más concretamente el estereotipo del tirano latinoamericano señalando un paralelismo que se desvelará en la novela entre la Regente y Batista[15], el dictador cubano

---

[15]Isabel Álvarez Borland comenta en un breve estudio sobre Gestos y "Ella cantaba boleros" (cuento generador de Tres Tristes Tigres de Cabrera Infante) la simultaneidad del momento de gestación y aparición de ambas obras, que "coinciden en presentar una historia como parábola de la condición cubana durante los años inmediatos a la caída del tirano Batista ..." (21).

desbancado por el golpe militar de Fidel Castro en 1959. El personaje de la Regente aglutina como un significante panóptico y absoluto toda una serie de rasgos y funciones del poder. El poder parece, en verdad, situarse materialmente en su presencia física y en sus palabras.

El la Casona, en fin, se dan cita los rasgos característicos de la violencia totalitaria: "libidinosos" y "solventes" (13), las "ballenas" de la Casona representan dos rasgos típicos del impulso colonial en los territorios de la explotación de los recursos materiales y humanos.

La Regente "organizaba" la Casona, de la que es también la "fundadora" (15), y en la que las ballenas caen "en las redes superpuestas de los adonis y las drogas" (16). Las ballenas llegan a la Casona atraídos por su deseo, por el impulso de su libido, y, una vez en su recinto — recinto panóptico —, su ordenación en el sistema en tanto que "consumidores" y "acaudalados" (16) las hace cómplices y agentes del poder dictatorial. Este poder se dicta, dicta su discurso, un "código" (18) comunitario que se sitúa paralelamente a la "intrincada estructuración" (16) de los combates entre los jóvenes esclavos.

El discurso del totalitarismo es, claro está, un lenguaje que prohibe y reprime la aparición del discurso del otro; pero es asimismo un discurso que se solidifica y se moviliza a raíz de la represión de las diferencias. No es de extrañar que los rituales de la totalidad sean

compulsivamente violentos y amenazantes en su imaginería y en su propaganda[16].

En la Casona, los aparatos y atributos totémicos del poder aparecen magnificados y sublimados. Las imágenes y símbolos visuales "dialogan" en un "diálogo" circular y monológico, al tiempo que todas las referencias a la realidad material de la violencia quedan como cubiertas tras una pantalla hiperreal de autosuficiencia y permanencia en la lógica unívoca de la totalidad.

Sarduy despliega varios elementos simbólicos — sintomáticos — de esta estructura repetitiva de los totalitarismos en la imagen culturalmente codificada de un ritual de sadomasoquismo en donde al "código de los escarnios" se añaden otros elementos: un "maître" o dominador determina el avance de la "ceremonia," en que el "sumiso" se somete a todo tipo de vejaciones. Su cara, el rostro que le revela como otro imposible de ignorar ante el "maître," es la superficie donde se inscribe la marca de la autoridad. En el rostro del "sumiso" se descarga el "flujo fluorescente y

---

[16]Vid. Alphonso Lingis, "A Doctor in Havana," Abuses, 33-40. En el contexto de la reflexión foucauldiana en torno a la normalización social de las diferencias, escribe Lingis: "Torture is not simply the persistence of animal savagery in institutionalized forms of society. Would the solitary monster be produced not by an atavist regression to the instincts of beasts of prey but by a condensation in him or her of violent methods elaborated in institutions? It seems clear that confirmed rapists act not out of the raw sex drive stripped of social control but out of the contraction in them of the institutional imagos and practices of the millennial patriarchal society. The one who gouges out the eyes of his victim has not regressed to the presocialized instincts of apes but has ascended to the ranks of the Ottoman Janissaries and the Roman Inquisition" (33-34).

viscoso" de la menta. El "chiquetazo" se repitirá tal vez en el ano del humillado (18).

Para llegar a este discurso que se va trazando como la reproducción de diversos síntomas en una repetición que el psicoanálisis llamaría esquizoide, o en diferentes series de repeticiones, nuestro análisis comprende el texto de la novela, en primer lugar, en su fragmentación. Y desde los fragmentos, nuestra lectura se propone llegar a una comprensión anárquica de esta fragmentación. Leonor Alvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa[17] han escrito a propósito del papel de los fragmentos en la escritura sarduyana que

> [e]l patrón de juego y disrupción en Sarduy parte de un sistemático proceso de fragmentación que tiene evidentes nexos paradigmáticos con modelos científicos y artísticos. Su escritura se caracteriza por una obsesión a la vez dislocadora y reconstructiva, desarticulizante y combinatoria, reiterativa y estática que se manifiesta en gran parte a través de una efectiva coordinación de fragmentos y de enfoques metonímicos. (269)

En un plano más amplio que el de la forma o modos discursivos o retóricos concretos que pueden identificarse en el texto sarduyano, cobran una particular importancia los mecanismos discursivos que cohesionan la fragmentación generalizada de la escritura. Surge así la característica tensión entre un estilo escénico y una preferencia lezamiana, barroca, por el datalle[18].

---

[17]"La función del fragmento en Colibrí de Sarduy."

[18]La fragmentación textual se consigue en la mayoría de las novelas principalmente por medio de la teatralización del deseo (división del texto en escenas y sub-escenas, peregrinajes cíclicos, personajes escindidos) y de cuidadosas reelaboraciones en las que resalta una minuciosa elaboración del detalle (269).

3. Escritura dramática y Barroco

En Colibrí, el diálogo, gestos y corporeidad voluptuosa de la escritura barroca son además diálogo con el Barroco mismo. El "corpus" de la escritura es meditación sobre la escritura, afirmación pictórica de su identidad. El propio Sarduy, al comentar la obra del pintor Jean Cortot, parece describir la escritura de Colibrí: "L'idée que l'écriture est le simple support d'une information, un pur instrument de communication, est une des constantes de notre culture: de là la singularité de l'œuvre de Jean Cortot, qui la contredit" ("Dessin et dessein ..." 6).

La escritura es espacio, apertura. Y en el espacio, la escritura representa con signos un tiempo, un universo cultural determinado:

> Lettre instable: l'écriture a toujours reflété le temps où elle a été tracée. L'alphabet créé par Cortot signifie ou décrit le nôtre. En lui, il y a peu d'indices d'incision ferme, d'asurance ou de suffisance. Ces idéogrammes d'Occident sont, au contraire, la prophétie d'un écroulement: celui de la culture et du savoir qui les nourrissent et qui, d'une certaine manière, par l'intermédiaire de la main du peintre, les ont engendrés. (14)

La escritura sarduyana pertenece precisamente a este modo de representar o de actuar la cultura. En la curiosa calidad escénica de la escritura sarduyana, la opulencia y derroche formales del Barroco no se genera, como él mismo ha reconocido, a partir de las posibilidades lúdicas o culteranistas del lenguaje. En una entrevista publicada en 1992, Sarduy explicaba:

> Yo creo que la vida me ha ido cambiando mucho, tengo ya cincuenta y cuatro años, al principio yo practicaba un

> barroco desencadenado, un poco hermético. Eso me ha valido una etiqueta de ilegible, que no es cierta. Pero quizás con el tiempo, con la cincuentena, me he ido convirtiendo a una idea, que es muy italiana, por cierto, y es que el barroco es un *enderezamiento*, el barroco no es una proliferación incontrolable de signos, sino es también un enderezamiento, una reestructuración. Si se piensa en el Caravaggio, si se piensa en Bernini, en Borromini, en Góngora, se ve que hay una especie de voluntad de simetría, casi de estabilidad. (Ada Teja 60)

Esta "voluntad de simetría" o "de estabilidad" en la mise en scène de la escritura es distinta del juego verbal o del jeu d'esprit. Se trata más bien de un juego de espejeos y reflejos, de encuentros, guiños de diverso sentido que pueden generalizarse dentro de la idea de intertextualidad. Pero es, sobre todo, un juego de apariencias, de simulaciones escénicas y dramáticas[19].

El espacio dramático - espacio que aparece constantemente en la literatura como efecto de la cultura, y no sólo en las nociones de pastiche, collage o "fragmentación" que algunos identifican como característicos de la posmodernidad[20] - lo explora Bajtín en su extensísima

---

[19]Vid. Álvarez Borland, "Versiones literarias: lo cubano en Sarduy y Cabrera Infante"; Guerrero, La estrategia neobarroca, pp.34-48; González Echevarría, "Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*." Vid especialmente las pp. 131-39.

[20]Frederic Jameson entre ellos. Para una crítica de la teoría de Jameson sobre el "posmodernismo" latinoamericano, véase, de George Yúdice, "Postmodernity and Transnational Capitalism": 'Ticio Escobar ... cautions us to distinguish between the surface effects of a "postmodern" style—fragmentation, recycling, pastiche and so on—and the significance of these formal manifestations within their respective sets of conditioning circumstances. Consequently, a theory of postmodern culture cannot rely on the formal techniques and properties of particular works. That is why the myriad primers that attempt to register the features of postmodern phenomena, though they provide easily identifiable markers of style, are so unsatisfying' (6). El texto cita como ejemplo de este tipo de lo que yo llamaría "feliz incursión en las salvajes selvas de la narrativa latinoamericana," el forzudo empeño teórico-colonial de Linda Hutcheon; huelga mencionar los ejemplos de John Barth y Frederic Jameson, reconocidos cazadores de talentos ocultos en la zona sur del continente. Vid. también, Harvey, The Condition of Postmodernity;

teorización de las nociones de dialogismo e inter-subjetividad.

La literatura en general, y no sólo la novela y el teatro, que representan el imaginario social e incluyen todo tipo de elementos "populares," del Arcipreste de Hita a Cervantes y Lope; de Chaucer a Shakespeare o Stern, se nos hacen aprehensibles a partir de la compleja interacción de discursos (códigos culturales altamente definidos, de una sutileza, precisión, maleabilidad, capacidad de negociabilidad irreductibles a un solo momento o a una sola posición subjetiva) que señalan el mundo cultural de un segmento histórico particular.

Sarduy quiso ver en el cambio de episteme que se sospecha detrás de los planteamientos de la física moderna, y la cosmología que propone, una retombée en el imaginario y las formas literarias del Barroco. No sorprende entonces el lugar privilegiado que ocupa en su propia práctica literaria el sentido de lo teatral:

> Se repite pues, con la cosmología actual y su posible *retombée* en un neobarroco —reflejo cuyos nexos quedan aún por situar y cuyas obras quedan aún por designar—, la misma estrategia discursiva de Galileo: la subversión, o la desintegración de una imagen coherente del universo, tal y como la acepta en un momento dado la humanidad entera, en algo tan abrupto e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los auspicios de una demostración legal, de una demanda jurídica basada en la eficacia de los signos y en su mayor alcance: la nueva ley como teatralidad. (20)

El Barroco es el espejo del presente, de la (pos)modernidad que se funda, desde la perspectiva sarduyana, en la nueva

---

Montag, "What is at Stake in the Debate on Postmodernism?."

cosmología relativa, entrópica, avocada a la experiencia del caos y de conceptos tan radicales como los de "nada" o "grado cero." Y dentro del Barroco, Sarduy ve en Galileo, en las prácticas retóricas que también identificara Gracián, un correlato - un espejeo, un reflejo - de los actuales discursos que des-totalizan/re-totalizan la anterior episteme. En el origen de la cosmología moderna se sitúa una voluntad de totalidad cuyo soporte es no sólo su particular episteme, sino, más vitalmente, la forma de expresarla: su discurso.

Dentro del campo de las presuposiciones que se dan como conocimiento y deben ser sancionados por un "arte del discurso" que es también una "utilería jurídica" (20), Sarduy sitúa uno de sus principales puntos de apoyo:

> Una idea establecida, una *doxa*, es la neutralidad del discurso científico, su carácter denotativo, próximo a la pureza de la fórmula y del grado cero, y por otra parte, su repercusión amplificada, puesta en escena por la reproducción artística contemporánea. (20).

La imagen anterior del universo, coherente y, señala irónicamente Sarduy, "tal como la acepta en un momento dado la humanidad entera," formula una subversión, la aparición de una incoherencia cuya legitimación debe ser sancionada legalmente, apoyándose "en la eficacia de los signos," es decir, en una re-formulación de la compleja, incestuosa complicidad entre la autoridad legal sancionadora del poder y el conocimiento que lo sacraliza[21].

[21]Es evidente en este párrafo la deuda de Sarduy con Michel Foucault. En una nota a pie de página al final de la cita, señala Sarduy: 'De más está decir que la astronomía y la astrología, que tomo en cuenta aquí únicamente por su "vocación" totalizadora, no agotan, ni de lejos, estos

Esta "nueva ley," ejemplificada en el pensamiento de algunos de sus profetas más venerados - Freud, Lacan - halla su nueva forma en la eficacia y el mayor alcance de los signos, en la noción de teatralidad. Pero esta teatralidad contiene ahora el privilegio de la doxa que la sostiene: el nuevo estatus de infalibilidad que rodea a los discursos de la ciencia, y, simultáneamente, a las representaciones del arte contemporáneo.

Sarduy desplaza esta "estética" al problema (coetáneo, en Derrida, Lacan, Kristeva, etc.), de la identidad, de la ontología, del sujeto metafísico, etc. Tal transposición le permite reescribir lo estético como ético; es decir, le permite efectuar una re-inscripción de lo estético en lo ético y viceversa, ambas dimensiones de la subjetividad engendrándose simbióticamente.

4. La violencia del padre

> Tu aurais préféré ta raison à la raison publique; la décision de l'homme à celle de l'homme de loi.
>
> Diderot[22]

En Colibrí, un tejido textual de disimulaciones exóticas sugiere una lectura que, por su carácter est-ético, no puede disociarse de sus contenidos ideológicos o políticos.

---

virajes, o estas subversiones de un concepto aceptado, de una doxa, utilizando toda la argucia posible, la que permite el discurso jurídico, y toda su teatralidad. Sería pertinente estudiar estos mecanismos escénicos de presentación en la obra de Freud, descubridor de otra espacialidad, la del registro inconsciente. Habría que indagar también la "jurisprudencia" y la eficacia, próxima a veces a la pente au mime, en la enseñanza de Jacques Lacan.' Nueva Inestabilidad, p. 20.

[22]Diderot. Entretien d'un Père avec ses Enfants, 436.

Severo Sarduy, notorio por su silencio público en torno al gobierno de Castro y a la situación cubana, habló, no obstante, a lo largo de su carrera, desde Gestos (1963) (una novela claramente prorevolucionaria) a De donde son los cantantes (1967), donde ("La entrada de Cristo en La Habana") el régimen de Castro aparece retratado con paródica ironía, sobre el sistema opresivo en que la Revolución Cubana se desarrolló bajo la presión ideológica de la Unión Soviética.

La crítica que hace Sarduy de los brutales métodos con que el castrismo configuró un nuevo orden de cosas se entiende bien a la luz de su recepción directa y su conciencia de los trabajos de Michel Foucault sobre las imbricaciones del discurso, del saber y de las estructuras de poder, desde Les mots et les choses (1966), L'archéologie du savoir (1969) y L'ordre du discours (1971) a Surveiller et punir (1975) y los tres tomos de Histoire de la sexualité (1976-1984).

En la medida en que la preocupación central de Sarduy a lo largo de sus novelas es precisamente llamar la atención sobre los usos de la representación como inherentes a los mecanismos de auto-centrismo que despliegan los aparatos de poder totalitarios, su trabajo (o su intención) representa también un intento crucial de reinscribir los fundamentos textuales de toda una tradición literaria.

Colibrí es un ejemplo estratégicamente calculado de reinscripción de ciertos estereotipos, mitos y, en último término, de la narrativa en sentido amplio de los discursos

impuestos y universalizados del orden totalitario que se fundamenta en el pensamiento canónico de la modernidad[23].

La segunda sección del capítulo segundo (el centro geométrico de la estructura gráfica de la novela[24]) se titula "Regreso al país natal." Tema recurrente en los últimos textos de Sarduy (La simulación, Colibrí, El Cristo de la rue Jacob, Cocuyo, Pájaros de la playa), la casa de sus años de infancia y adolescencia en Camagüey reaparece aquí como un espacio para la reminiscencia del padre del narrador en primera persona.

Si el contra-discurso paródico desenmascara discursos hegemónicos, falocráticos, totalitarios, la inscripción de una narrativa de abuso y tortura en el centro de la novela indica la función crucial de la violencia y del abuso en las economías de la totalidad. Tales aparatos económicos aparecen metaforizados en las páginas de Colibrí a través de la inscripción del padre en el centro de las estructuras de poder que determinan y organizan el Orden social.

El ritual de sadomasoquismo al que es sometido Colibrí en "Regreso al país natal" señala la infancia y la nación, y

---

[23]George Yúdice ha reflexionado sobre este proceso: 'Paradoxically, modernity in Latin America is more a question of establishing new relationships with tradition than of surpassing it. Among the many ways in which this can be done, cultural critics have emphasized the role of pastiche, that appropriative form of stylization that neither rejects nor celebrates the past but, in the words of Silviano Santiago, "assumes it"'("Postmodernity and Transnational Capitalism" 21).

[24]Colibrí está dividida en tres capítulos: "UNO," "DOS," y "TRES." "UNO" se divide en cinco secciones; "DOS" y "TRES" se dividen asimismo en tres cada una. Si se tienen en cuenta todas las secciones, las dos primeras de "DOS" ("El robo del relato" y "Regreso al país natal") se sitúan en el centro de la estructura gráfica de la novela. "Regreso al país natal" se localiza así estratégicamente en un punto equidistante del resto de las partes, en una posición absolutamente central.

también el exilio: el espaciotiempo de la dictadura de Batista y del influjo del padre en Camagüey se disgrega cuando Sarduy se traslada a La Habana a mediados de los años 50 (González Echevarría 1993 [1967] 17), y cuando viaja a París en 1959, ya para no regresar nunca a Cuba.

La imagen sufriente de Colibrí, reo torturado, semeja las imágenes barrocas de la Pasión o de San Sebastián. Como en ellas, la sangre, lágrimas, sudor, marcan violentamente el cuerpo del torturado:

> Colibrí sintió primero la soledad, luego un ardor insoportable, y por último la frescura de un hilillo de sangre alrededor de las muñecas laceradas por la cuerda.
>
> Al mismo tiempo que la sangre, que iba rodando brazo abajo hasta el codo, y luego hasta la axila, y con la misma velocidad irregular hecha de restañaduras prolongadas y de bruscos descensos, sintió que le caían, desde la comisura de los ojos, dos lagrimones.
>
> Empezó a lloviznar.
>
> Volvió a dormirse.
>
> Los pájaros se golpeaban contra los cristales de la lucerna. (126-27)

En la primera sección al principio de "DOS," "El robo del relato," el narrador pierde el control de su propia narración, de su "guión."

La narración principal de escape y penetración en la jungla vuelve a contarse, se dobla, como un simulacro de la acción <u>real</u> en "UNO." El espacio simulado no es el de las representaciones decimonónicas de la naturaleza exótica, sino el ámbito transtextual de lo pastoral, el mismo que imitara Cervantes en <u>El Quijote</u>. Los ladrones del relato son los "coreógrafos," los vasallos de la Regente:

> —Queridas, pero, ¿pueden explicarme qué coño es esto? ¿A qué viene ese decorado? ¿De qué opereta de invierno, o de

qué almanaque de bomberos lo han sacado? ¿Se han vuelto locas o qué?

Me dirijo a los marmitones manieristas, ahora convertidos, en función de la deriva laboral, en coreógrafos engañosos que, vendidos, como era de esperarse, a la Regencia, han trastocado los fondos y paisajes del relato, pulverizando así su preciosa unidad de lugar, nada más que para sacarme de quicio y de paso volver a atrapar, con esa maligna artimaña, al turulato y crédulo Colibrí. (99)

El narrador en primera persona de "El robo del relato" desaparece de la acción antes de emborracharse (100). Reaparecerá al inicio de "Regreso al país natal":

Yo (voy emergiendo del lupular letargo, me sacudo la cabeza, me zumbo en una bañadera de agua caliente, me tomo un café carretero; con un grito llamo a mi padre ...:

—Papá, papá, corre a ponerme hielo debajo de los huevos chico, como le hacías a Sergio, a ver si se me pasa esto.

Mi padre me para en una palangana.

—Habrase visto —masculla.

Y comienza la aplicación granizada entre las verijas. (111)

La irrupción de la rememoración del autor — ficticia o no — del espacio y tiempo de su juventud en Camagüey en la narración central se estructura simétricamente al inicio y al final de "Regreso al país natal."

Al final de la sección reaparece el escenario familiar. El padre critica la actividad del narrador como escritor y lo condena por quemar las páginas que ha escrito:

—¡Habrase visto! —continúa— ¡Otra vez quemando papeles! ¡Qué manía la tuya, chico! No pierdes ya bastante tiempo escribiéndolos; después les das candela. Mira cómo lo has ahumado todo. Hasta las hojas de la guásima. (Simula una tos seca.) Chico ¡qué barbaridad! Y mira —concluye, al regresar al pasillo blanco—: voy a hablarte sonante y cantante. Ya tú eres un hombre y de los Sarduy, hasta ahora, no ha habido ningún pájaro. Y yo no quiero que nadie me señale en la calle. Así es que ahora mismo vas a quemar también esas cuatro mierdas. ¿Quién ha visto a un hombre jugando con fruticas de brilladera? (129)

Pero la condena del padre va más allá, apunta a la identidad sexual y social del hijo: un hombre, de los Sarduys – por lo tanto no un pájaro, un homosexual. Además, no desea que lo señalen en la calle. "Esas cuatro mierdas," las "fruticas de brilladera," se identifican así con la inversión sexual, con la caracterización del "pájaro." El padre quiere que el hijo las queme, para desidentificarlo, y desidentificarse, de su identidad sexuada: "[y]a tú eres un hombre"; "y de los Sarduy."

El relato situado en el centro de la novela funciona como un catalizador para las críticas más amplias expresadas a lo largo del libro. El paralelismo Colibrí-Sarduy se hace evidente a través de los actos simbólicos de la quema: quema del manuscrito robado (la versión manipulada de la historia), y quema de la Casona, espacio físico de la autoridad y el Orden. Ambos son gestos hacia la superación del falo y del padre, de la falocracia y la patriarquía.

Las respuestas de Colibrí a su nuevo estatus como líder entre el grupo de cazadores insurgentes y revolucionarios de la Casona revela una creciente conciencia de los usos del poder:

> Arreció la granizada. Una rama llena de monos se desplomó sobre el andamiaje de hierro. En medio de los conjurados cayó un nido de bejuco seco, media esfera perfecta que albergaba cascarones moteados, semillas, insectos podridos y tres pajarracos implumes, nadando en una baba hialina, como un gargajo.
>
> —¡Tengo hambre, dije! —gritó Colibrí.
>
> Y se irguió sobre sí mismo. Como si creciera. Los puños cerrados, los brazos contra el cuerpo. Los pies arqueados. Como un sacerdote de jade verde, sacrificador atragantado de hongos. O un fetiche de clavos, con el

rostro ennegrecido por el semen rancio, por el orine agrio, por la sangre prescrita y coagulada. (158-59)

En la última sección de "TRES," "Bailable final," el Japonesón se emborracha en mitad de la confusión de la toma de las ruinas quemadas de la Casona (una reminiscencia de la toma de Santiago y La Habana por Castro y su ejército en enero de 1959):

Salió bailando, más fresco que una lechuga, y dando festivos zapatazos sobre el manto de carbón, que se levantaba con sus murumacas.

Es más: para hacerse el gracioso y contemplarse entre dos espejos cucarachientos que quedaban detrás del inutilizable mostrador, se colgó de aquel pelo sedoso y negro de puro nipón, que había conservado intacto a través de todas las correrías, unas fruticas de material plástico, como juguetes de brilladera ... (176)

El Japonesón parodia a Colibrí (el bailarín) y parodia la mariconería del pájaro ("... se colgó de aquel pelo ... unas fruticas de material plástico, como juguetes de brilladera ..."), en un gesto que el nuevo líder reprime con dureza:

—No faltaba más —resonó, desde el estrado hecho cisco, la voz inapelable y atronadora del Jefe. Borracho en este momento decisivo.

Y castigó con una contundente bofetada, después de acercarse con pasos marciales, el benigno atrevimiento de su compañero.

—Se acabaron para siempre, ¿oyeron bien? —añadió vociferando a la redonda, como si lo escuchara una muchedumbre mansa—, para siempre todo lo que corrompe y debilita.

Y estrelló contra los espejos, que saltaron en mil astillas azogadas, la botella vacía.

—Y además —le arrancó de un zarpazo las fruticas—, déjate de mariconerías. El poder es cosa de machos. O te mandaré solo al fanguero. Para que te pudras. (177)

La simetría con que el discurso del padre resuena en el de Colibrí ("... déjate de mariconerías. El poder es cosa de machos.") en "Regreso al país natal" se confunde, en este

punto, con otra simetría, que reúne las imágenes icónicas, sacrosantas, de la Regente y Colibrí en un intercambio de autoridad que deja intactas las estructuras de poder previas y reconfigura el Orden como un nuevo simulacro:

> Dio tres palmadas. El japonés y los otros dos edecanes se miraban, máscaras de hollín, pasmados en medio de la escoria, sin saber por donde empezar.
>
> —Recojan enseguida —les ordenó desde el estrado— toda la basura. Incluyendo a los muertos.
>
> Lo fue mirando todo con calma, como si entrara por primera vez a la Casona:
>
> —Hay que dar una buena lechada roja. Y poner lámparas. A ver si traen dos o tres muchachones del estuario, que bailen un poco, para que animen esto. (179)

Todo, podría pensarse, acaba aquí, en las páginas finales de la novela, cuando el mundo vuelto del revés vuelve a la normalidad. Las aguas, en efecto, vuelven a su cauce, pero el cauce es otro, y el mecanismo de la normalización ha quedado expuesto en la desmembración del texto-máquina.

5. Sobre fulanos y menganos

> L'anus est toujours terreur, et je n'admets pas qu'on perde un excrément sans se déchirer d'y perdre aussi son âme.
>
> Antonin Artaud[25]

En un artículo publicado en 1995 en Transition, Ilan Stavans reflexionaba sobre la posibilidad de análisis que ofrecían, a través de las barreras geográficas, los "capricious ups and downs, ins and outs" de "The Latin Phallus":

> I envision a brief volume, a history of Latin sexuality through the figure of the phallus, not unlike Michel Foucault and René Magritte's *Ceci n'est pas une pipe*: a compendium of its capricious ups and downs, ins and outs,

[25]Apud Goytisolo, "Quevedo: la obsesión excremental," 117.

> from the Argentine Pampa to the Rio Grande and the Caribbean. An essay in representation, it would begin with the intimidating genitalia of the sovereigns of courage, Hernán Cortés, Francisco Pizarro and Spanish explorers like Hernando de Soto and Cabeza de Vaca. It would make abundant display of the often graphic art of the gay awakening of the early seventies, shameless in its depiction of the male organ. And it would conclude, perhaps, with the ribbing of feminists. (48)

Parecería que el humor, la parodia, una carnavalización no muy lejana de las que han teorizado Bajtín o Linda Hutcheon, sigue siendo el recurso de los latinoamericanos empeñados en derribar los simulacros del poder. Lejos de pasar sin dejar huella, la insistencia de la falocracia sigue sosteniendo y legitimando la explotación y comodificación masivas de millones de sujetos en las "nuevas" economías en constante expansión del neocapitalismo, del neoconservadurismo político y de los re-Orden-amientos (post)coloniales, desde la Pampa Argentina al Caribe y más allá: en Miami, Los Angeles, Dallas, Nueva York. A lo largo y ancho del continente,

> [t]he phallus remains an all-consuming image for Hispanic society, whether as the absent, animating presence in the *repressive* culture of machismo or the furtive purpose of the *repressed* culture of homosexuality. It is the representation of masculine desire, a fantastic projection of guilt, shame, and power. Hyperactive bravura and suppressed longing are its twin modalities. (68)

La crítica latinoamericana se ha centrado en la recurrencia de ciertos mitos en la configuración de Latinoamérica como identidad y como cultura (González Echevarría 1990: 19-30, 189 n19). En la medida en que el mito del conquistador o fundador-explorador[26] organiza un binarismo que estigmatiza la

[26]El mito que se extiende como un mapa discontinuo pero recurrente y constante desde Colón y Humboldt hasta las expediciones económicas y militares de los Estados Unidos a lo largo y ancho del Continente. Vid.,

naturaleza como femenina y peligrosa, y representa la civilización como masculina, fálica y positiva, la función de la repetición podría entenderse en conjunción con un hedonismo (dia)crónico, un espejeo reflexivo que revela mirada y reflexión en el centro de los discursos eurocéntricos de la alteridad. La violencia de la totalidad deja por consiguiente huellas, cicatrices, síntomas repetidos de una ansiedad hedonista.

Las actividades artísticas y el homoerotismo de Colibrí amenazan los intereses productivos del Orden en un acto de insurgente resistencia; un acto de exceso que Georges Bataille describió, de acuerdo con Habermas, en los siguientes términos[27]:

> ... Bataille proceeds from the biological assumption that the living organism collects more energy than it uses to reproduce its life. The surplus energy is used for growth. When this comes to a standstill, the unabsorbed surplus of energy has to be spent unproductively — the energy must be lost without gain. This can occur in either a "glorious" or a "catastrophic" form. Sociocultural life also stands under the pressure of a surplus energy.... — whether in the form of predictable catastrophes or precisely in the form of a libertarian society that frees its wealth for sovereign waste, that is, for excesses, for the self-transcendence of the subject, for the unbounding of subjectivity in general. (Habermas 234-35)

---

para un estimulante recorrido por esta "ruta," Mary Louise Pratt, Imperial Eyes.

[27]La incidencia de las teorías de Bataille en la obra de Sarduy se hace sentir desde sus primeros ensayos críticos: Escrito sobre un cuerpo (1969), y en los posteriores: La simulación (1982). La noción de exceso no parte sin embargo únicamente de Bataille, sino que pertenece a la estética neobarroca que practican y teorizan un buen número de autores latinoamericanos y españoles: los cubanos Alejo Carpentier, José Lezama Lima y el propio Sarduy; los mexicanos Octavio Paz y Carlos Fuentes; el brasileño Haroldo de Campos; los españoles Juan Goytisolo, José Angel Valente, Julián Ríos, entre otros. Entre los artistas visuales, las mexicanas Remedios Varo (nacida en España), Leonora Carrington (nacida en los Estados Unidos); Frida Kahlo y María Izquierdo y, más recientemente, el colombiano Fernando Botero y el uruguayo José Gamarra.

Pero, en la medida en que Colibrí regresa a la Casona para reproducir la situación original, perpetúa también y reinaugura el Orden, de manera que sólo el exceso de la escritura — Colibrí (1984) — deja el trazo de una reacción ética y política auténtica.

El texto, esa excrecencia de la "vida real" que se acumula en el archivo de la producción cultural, atestigua un inevitable estado de cosas. Escritura, exceso, placer, jouissance, constituyen fuentes de ansiedad para el represor, como lo supieron ver tan bien los poetas y satiristas del Barroco español[28]. Se diría que los textos se inscriben con gestos repetidos de Orden/represión y resistencia/placer, que la repetición es, de hecho, el ámbito de ambos:

> What seemed to contest the domination of the pleasure principle is the repetition compulsion, which compulsively reinstates not only pleasurable events but also unpleasurable ones. ... What is to be mastered is the excess influx of excitation from without or from within, the traumatizing shock or the force of the primary processes of the mental apparatus. ... Pleasure as a principle, an origin, an *arché*, defers itself, precedes itself or lets itself be preceeded by itself in the form of the compulsive mastery which is indifferent to pleasure and to unpleasure, and repeats them compulsively in order to bind and therefore undermine them. (Lingis 1985: 162-63)

Una tematización de los discursos estereotípicos de la literatura latinoamericana que Severo Sarduy repite y parodia en Colibrí revelaría en la superficie la estructura

---

[28]Juan Goytisolo insiste en una tradición de escrituras marginales, iconoclastas, heterodoxas, heréticas, subversivas dentro de la tradición literaria en lengua española. Goytisolo se ha fijado, por ejemplo, en un ensayo dedicado a Severo Sarduy, en la poesía satírica de Quevedo en torno al ano ("Quevedo: la obsesión excremental," en Disidencias, 117-35). En Juan sin tierra (1975), el novelista español elabora un discurso de la analidad en una narración de tono autobiográfico donde figuran las plantaciones azucareras de sus antepasados terratenientes en Cuba.

subyacente de una economía libidinal de control y dominio de los cuerpos, de una cuidadosa cartografía de la "fuerza laboral" cuyo fin sería el placer regulado, o suprimido, de una minoría de "ballenas" (blancas, masculinas, socialmente privilegiadas). El otro es engullido, canibalizado, sometido a derrota y hecho parte de la totalidad que se autoordena genealógica y teleológicamente, y manufactura "sujetos" a los que rentabiliza.

Colibrí empieza y acaba en el mismo punto: una nueva llegada a la casa del Orden. Los esfuerzos sin descanso de Colibrí por escapar, por ser de otro modo, por regresar a la naturaleza y experimentarla más allá del Orden, su relación con el Japonesón y su subsiguiente represión de las diferencias raciales, sexuales, de clase, en el momento en que se convierte en la nueva encarnación del poder y el Orden, contienen una contradicción que sigue siendo, quizás, la única resistencia positiva a la totalidad. Me refiero a las personales estrategias que usa Severo Sarduy para reevaluar y recuperar cuerpos y fluidos corporales a lo largo de la novela. Una serie de síntomas físicos de la violencia marca los diferentes episodios o fragmentos de Colibrí. La naturaleza corporal de esta sintomatología remite siempre a una presencia que convendría llamar no ya sujeto sino cuerpo. El cuerpo en su corporeidad. Los fluidos corporales – sangre, lágrimas, semen, saliva – aparecen como marcas o trazos en el texto de los cuerpos que no pueden estar, pero que se dicen, para insistir en la materialidad de la violencia:

> Colibrí sintió primero la soledad, luego un ardor insoportable, y por último la frescura de un hilillo de sangre alrededor de las muñecas laceradas por la cuerda.
>
> Al mismo tiempo que la sangre, que iba rodando brazo abajo hasta el codo, y luego hasta la axila, y con la misma velocidad irregular hecha de restañaduras prolongadas y de bruscos descensos, sintió que le caían, desde la comisura de los ojos, dos lagrimones.
>
> Empezó a lloviznar.
>
> Volivió a dormirse.
>
> Los pájaros golpeaban contra los cristales de la lucerna. (127)

El cuerpo intercambiable (cuerpo sin rostro, sin identidad) se inscribe en una economía de servidumbre y producción que hace tabla rasa de la diferencia. Los fluidos reclaman un reconocimiento de lo común y de la comunidad: el suelo común de la tierra, hojas, agua que todos compartimos y que amenaza las complicidades establecidas entre raza, clase, género, edad, funcionalidad física, etc., y amenaza el privilegio y la privatización:

> The private individual is constituted by a privatization of his organs, his productive engines. It is the social machine itself that privatizes the organs, decodes their couplings with their immediate objects, and makes their flows of substance and energies abstract. (Lingis 1994: 300)

Esta privatización de los individuos en tanto parte de "la máquina social" está también codificada, estructurada; es "democrática" o jerárquica. El elemento más íntimo en este sistema negativo de signos de-signados es el ano[29]:

---

[29]Creo conveniente reproducir aquí la primera parte de esta cita: "The first organ to undergo privatization, removal from the social field, was the anus. We have long since ceased to use it to make contact with the earth—joining our excrement with the humus, wiping our asses with leaves, peeing in puddles and streams. We long since ceased attaching an anus to the full body of the emperor. In the Middle Ages theologians long debated whether Jesus had an anus; his priestly role, mediator between God and man, God-man, seemed to require an integral human body, but an anus seemed fundamentally contradictory to his role as transcendent word that inscribes the social coding on earth. Society

> The notion of a private individual is that of a source of flows, of substances and fluids and energies, which are of themselves abstract, without social determination, without coding.... In primitive societies, the boy's first ejaculation and the girl's menarche are highly significant, coded, public events. In our societies the flows of pubescent semen and blood are decoded, deterritorialized, privatized; they are supposed to take place behind locked doors, at night. No one is supposed to see the evidence of wet dreams on the sheets. The privacy of the individual is constituted about these privatized organs and flows. (Lingis 1994: 300)

Severo Sarduy revela las ansiedades más íntimas inscritas en la tradición literaria canónica latinoamericana y en sus sociedades patriarcales: el ano, a menudo interpretado como vía simbólica de la muerte, ha sido transformado en vía del placer — así el exceso, el deshecho, es des-reificado y constituido como resistencia contra la totalidad.

El nombre del autor inscrito en la última página de Colibrí subraya precisamente el sentido de la ansiedad del padre: la presencia corporal y social de un "pájaro," de un colibrí, en el árbol genealógico de los Sarduy. Las últimas líneas de Colibrí confirman esta intuición, esta ansiedad que circunscribe a una relación de irreductible tensión con la violencia patriarcal y homófoba toda la lucha heróica de Colibrí:

> Severo SARDUY,
> Saint Léonard, agosto
> 1983.
>
> (179)

---

decodes the flow of excrement, decrees that it cannot be spoken of, that meaning should not be sought in it. It becomes a pure residue, an abstract flow without significance, without coding. The first zone of privacy, of individuation, that is constituted in the code of the symbiotic world of the infant is his anus. One has to cover up one's anus, stop playing with it, stop playing with excrement, stop leaving traces of it in the living room. It is about this private part that the privacy of a whole individual is constituted" (Lingis 1994: 300).

3. Capítulo II: Cocuyo

1.1. Escritura, margen, cuerpo

> ...cada uno podría, leyendo sus cicatrices, escribir su arqueología, descifrar sus tatuajes en otra tinta azul.
>
> El Cristo de la rue Jacob, 7

El capítulo central de este estudio se ocupa de reflexionar sobre los gestos de un texto y de un discurso que no podemos describir como unidad. Los fragmentos pulverizados se orientan hacia numerosas y heterogéneas tangentes, líneas de fuga[1] de la unidad que el texto simula y disimula incesantemente. La pulsión de repetición ya conocida en Sarduy escarifica incluso la noción de margen y los contornos de una literatura de Cuba escrita en Francia; literatura híbrida, apátrida: literatura menor[2] si se la considera desde el canon contra el que se proyecta, y, por eso, margen o contorno de ese canon o del Boom.

El emblema de la escritura de Cocuyo es la experiencia de los colores y la materia misma del fragmento, la "materia color," "la práctica casi constante del *grattage*, desde el

---

[1]Deleuze et Guattari, Rhizome: "Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes" (23); "Nous n'avons pas d'unités de mesure, mais seulement des multiplicités ou variétés de mesure" (23); "Les multiplicites se définissent par le dehors: par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres" (24).

[2]Deleuze et Guattari, Kafka: "Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure, mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible: impossibilite de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement" (29).

arañazo sutil al arrancamiento brutal ..."[3]. En el trabajo de la lectura, la experiencia del texto interpela, resiste, opone su propia figura desgarrada y marcada - su cuerpo, la afirmación de su diferencia - en una exterioridad alérgica al manoseo y a la fijación del saber literario[4]. La crítica, el análisis, la consabida interpretación, se sitúan ya muy lejos de la corporeidad, pero siempre al acecho. Los altos ideales de humanismo, universalidad, identidad, que envuelven y saturan el discurso de la literatura, exteriorizan la superficie autorreproductora de la totalidad. Esta razón de la literatura se autoproclama también en el ordenamiento infinito de la différance[5]; en el enjambre súbitamente anárquico - ¿por virtud de un nuevo edicto publicado en París? - del rizoma[6]; en el ataque, surgido después de la Segunda Guerra Mundial, a un discurso del humanismo[7]; en el intento icárico por avanzar más allá o más acá del discurso de la esencia y el ser, el proyecto de un "otro modo que

---

[3]Juan Eduardo Cirlot, Significación de la pintura de Tapies, 62.

[4]Saber que se inserta genealógica e ideológicamente en una concepción epistemológica de la razón y del conocimiento. Vid. Emmanuel Levinas, "Substitution": "For the Western philosophical tradition, all spirituality is consciousness, the thematic exposition of Being, that is to say, knowledge" (80); Cfr. "Transcendence and Intelligibility": "Knowledge is a relation of the *Same* with the *Other* in which the Other is reduced to the Same and divested of its strangeness, in which thinking relates itself to the other but the other is no longer other as such; the other is already appropriated (*le propre*), already *mine*" (151).

[5]Vid. Culler, On Deconstruction, 89-110.

[6]Levinas, "No Identity": "The end of humanism, of metaphysics, the death of man, the death of God (or death to God!) - these are apocalyptic ideas or slogans of intellectual high society. Like all the manifestations of Parisian taste (or Parisian disgusts), these topics impose themselves with the tyranny of the last word, but become available to anyone and cheapened" (141).

[7]Foucault, "L'homme est-il mort?". Pero véase la relectura del propio Foucault, y su proximidad de la actitud de Lévinas, en J. François et J. de Wit, "Interview de Michel Foucault," 666-67.

ser"[8]. Différance, rizoma, críticas del humanismo y de la razón heideggeriana; contra estas grandes superficies discursivas, Cocuyo repite, rumor casi inaudible, una serie de gestos, articulados en el lenguaje de la escritura: arte, simulación, trabajo de inserción y manipulación de las materias primas de múltiples discursos donde se inscribe el graffiti conspiratorio[9] e irrisoriamente marginal de un cuerpo, y su transfiguración obrada por la violencia que, en Sarduy, como en tantos otros lugares "menores," lugares "apátridas," "marginales," "excéntricos," constituyen la urgencia de escribir y la importancia ética, estética, política, de haber (d)escrito un día el espacio del cuerpo.

1.2. Auto( )grafía. ¿Cocuyo autobiográfico?

En Cocuyo (1990), el personaje protagonista característico de las novelas de Sarduy se aproxima a los de Maitreya y Colibrí. Cocuyo se acerca, como Maitreya, y, en menor medida, como Colibrí, a la ideología de un bildungsromanz[10] donde se

---

[8]Levinas, "Essence et Désintéressement," en Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, 3-25; Cfr. la indispensable e incisiva crítica de Luce Irigaray, que, desde un espacio discursivo "feminista" revela y denuncia los contenidos patriarcales del pensamiento levinasiano en torno a la feminidad: "Questions to Emmanuel Levinas: On the Divinity of Love."

[9]Graffiti como el que asciende a los museos de manera espectacular en Nueva York, de la mano de Andy Warhol (providencialmente), en el genio y figura de Jean-Michel Basquiat. El ensayo de bell hooks ilumina e inspira la intención de estas reflexiones sobre Cocuyo: "Basquiat must go down in history as one of the wounded. Yet his art will stand as the testimony that declares with a vengeance: we are more than our pain. That is why I am most moved by the one Basquiat painting that juxtaposes that paradigm of ritual sacrifice with that of ritual recovery and return." bell hooks, "Altars of Sacrifice. Re-membering Basquiat," 37.

[10]El extremo cuidado y atención que dedica Sarduy a la escenografía de determinadas situaciones en torno al personaje protagonista, y el mínimo desarrollo cronológico de la acción, nos impiden hablar propiamente en el caso de Colibrí de una novela de formación, de un típico

narran las peripecias de un personaje-héroe en su lucha por sobrevivir a los avatares del paso por el mundo. Cocuyo es, en efecto, digámoslo de manera muy esquemática, el relato doble de una huida y de una lucha. La huida es el desplazamiento de la vida del niño Cocuyo hacia una serie de espacios marginales, la exploración (impuesta por las necesidades de la huida y la lucha) del exterior del mundo familiar y la constitución de un discurso de la violencia que se reproduce en el margen.

Si en Maitreya la narración se estructura en torno al cronotopo del viaje, en Cocuyo el eje temporal son los primeros años de la vida de Cocuyo, el acontecer de su paso de la infancia a la adolescencia[11]. El desplazamiento geográfico es mínimo en Cocuyo; mucho menor aún que en Colibrí, y desde luego incomparable al vasto movimiento espacial desplegado en Maitreya. Los desplazamientos temporales aparecen a su vez reducidos a un esquema sencillo en comparación con los de textos anteriores[12].

---

bildungsromanz. Vid. González Echevarría, Introducción a De donde son los cantantes, 29.

[11]"We will give the name *chronotope* (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. ... What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature ..." M.M. Bakhtin, Forms of Time and of the Chronotope in the Novel, 84.

[12]De ahí que Roberto González Echevarría distinga entre las primeras novelas de Sárduy y las que aparecieron después de Cobra (1972): "En sus novelas más recientes —*Maitreya*, *Colibrí*, *Cocuyo*— Sarduy ofrece argumentos más fáciles de seguir, y los personajes, sin perder las características antes vistas, se hacen más convencionales" (Introducción a De donde son los cantantes, 27).

Maitreya es, como se ha dicho ampliamente en otro lugar, la fabulación de un personaje y de una inflexión particular en el texto de Paradiso, de José Lezama Lima[13]. La orientación de la narración en Maitreya es una investigación de las posibilidades rizomáticas en la fisura o la vegetación - ¿arbórea o rizomática? - de la novela de Lezama[14]; posibilidades que Sarduy utiliza para analizar, problematizar y reconstruir imágenes polimorfas y heterogéneas de las identidades que se identifican como aspectos de Cuba[15].

En Colibrí, la temporalidad histórica aparecía desplazada por una temporalidad metafórica: los síntomas de la persecución, la manipulación política, la desidentificación cultural y la tortura se repiten en Cocuyo, esta vez desde una perspectiva familiar, preocupada por la violencia patriarcal.

Protagonista y narrador, imágenes, reflexiones de la historia personal y recuerdos concretos de la infancia en

---

[13]"*Maitreya* narra la historia de Luis Leng, cocinero chino-cubano mencionado de pasada en *Paradiso*, la monumental novela de Lezama Lima." González Echevarría, Introducción a De donde son los cantantes, 27.

[14]Deleuze y Guattari, Rhizome. Introduction. Novelas como Paradiso, La Lozana Andaluza de Francisco Delicado, las Novelas y los Desengaños de María de Zayas, desafían burlonamente las distinciones del ensayo de los dos críticos franceses; novelas marginales, pertenecientes, claro, a una "literatura menor." Como la de Kafka.

[15]Identidades que, en el discurso crítico del celebrado ensayo de Roberto Fernández Retamar, se incorporan en la noción de mestizaje. Fernández Retamar invoca la autoridad de José Martí, y de Simón Bolívar, grandes impulsores y fundadores de los discursos nacionales en América Latina. Este discurso, que se funda con los proyectos de independencia y nacionalidad que caracterizan el siglo XIX, imagina también una oximorónica madre patria: un suelo fértil y receptivo y el impulso migratorio y felizmente mestizo de los numerosos "padres" que pueblan el "pequeño género humano," el "mundo aparte" - más exactamente, "[n]osotros ... poseemos un mundo aparte ..." - (10). Vid. la Introducción de Roberto González Echevarría a De donde son los cantantes, pp. 42 y ss.

Camagüey coinciden en Cocuyo; el cronotopo, aquí, es el propio Severo Sarduy: en otro espacio y tiempo.

En el estudio introductorio a su edición de De donde son los cantantes, Roberto González Echevarría caracteriza brevemente Cocuyo como "la más autobiográfica de las novelas de Sarduy" (29)[16]. En efecto, ya en Escrito sobre un cuerpo (1969) Sarduy reúne algunos de los elementos que orientarán la vertiente autobiográfica de su escritura hasta Pájaros de la playa: la escritura como arte, el cuerpo como espacio para la escritura. En una nota al inicio de La simulación (1982), el autor describe la función de una serie de fragmentos autobiográficos intercalados a lo largo del texto[17]. En El Cristo de la rue Jacob (1987), surgen nuevas "epifanías," en un abierto diálogo o intercambio denotativo con los demás textos de este libro[18].

En las primeras líneas de Cocuyo, la voz narrativa se pregunta irónicamente por el protagonista: "Pero ¿y quién es ese cabezón? ¿Cocuyo?" (11)[19]. Y, en un tono aún más burlón:

---

[16]Por "autobiográfica" debiéramos entender lo que el propio Sarduy expresó a lo largo de su obra. Toda la vida del artista es materia de arte; todo arte está tejido por los hilos - visibles o secretos - de una vida individual. Tras la "Cronología" (precedida por un fragmento de una carta de la madre del autor) aparecida en el número que le dedicó la revista Espiral en 1976, Sarduy se entrega en El Cristo de la rue Jacob a un nuevo esfuerzo autobiográfico: "... esbozo lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel" (7).

[17]"Cada mecanismo reconocible en [la Pintura] —copia, anamorfosis, trompe-l'oeil, etc.— va precedido por una *viñeta autobiográfica fijada*, fotografía, diapositiva o cuadro escrito que lo reproduce y motiva y en lo cual, aunque de otro modo, se encuentra el *paso al acto* del mecanismo plástico señalado" (La simulación, 7).

[18]"Son trazas dejadas por lo efímero, siempre excesivas con respecto a su *freyage* o a su materialidad. *Registro* de lo que —a veces por azar— me comunicó con algo. Después de todo: epifanías" (7).

[19]El narrador se distancia de Cocuyo desde el primer momento: "... yo lo creía más proporcionado ..."; "... digamos que lo imaginaba ..."; "Me lo encuentro así ..."; "Lo primero que veo es su cabezota" (11).

"Dios mío, yo lo creía más proporcionado, menos revigido, digamos que lo imaginaba como un pequeño atleta griego con ojos de vidrio claro y tetillas de oro" (11)[20]. Una característica ambigüedad recorrerá intermitentemente desde el inicio de la narración las páginas de Cocuyo, un mecanismo de proximidad y distancia, un doble gesto de familiaridad e ironía[21]. La identificación de la voz narrativa con el personaje de Cocuyo se hace evidente una y otra vez; paralelamente, la relativa objetividad con que el relato repasa los acontecimientos de la vida de Cocuyo produce un efecto contrario, de desidentificación.

El Cocuyo desidentificado de la ficción se entrecruza repetidamente con un Cocuyo identificable con Severo Sarduy. La descripción del cuerpo de Cocuyo avanza desde la desproporción de la cabeza a los ojos: "... como si no tuviera ojos, de tan chinos que son. Chino pelón" (11). Este rasgo físico de Cocuyo, inmediatemente ofrecido al lector en una clave étnica que resurgirá a lo largo de la novela,

---

[20]"menos revigido" Cfr. Colibrí: "en taparrabo de cuero, bailaba entre los espejos, en medio de su propio decorado floral, fascinada por la progresión al infinito de odaliscas revijidas con el vientre amarillo marañón" (54).

[21]Otro elemento acentúa el tono irónico: "El bacín está sobre un tinajón verdinegro y el todo bajo un flamboyán que se desploma con el peso de las cacatúas" (11). Cfr. Colibrí: "A veces, como si obedeciera a un agotamiento colectivo, o a lo tajante de una orden, surgía un silencio, instante petrificado que venía a romper un golpe fibroso y seco, un nido que caía desde muy alto y se estrellaba contra el tapiz verdinegro del suelo" (46). Sarduy utiliza este detalle exótico en diferentes momentos de Colibrí: "Se recostó al tronco de un árbol de ramaje cimbreante y ligero y grandes corolas rojas y moradas.

En la más alta, como una rodaja de limón al borde de un daiquiri, vino a posarse un tucán" (37). Cfr. Colibrí, 146-47; 153-54; 158-59.

corrobora los primeros indicios de una narración autobiográfica[22].

Sobra decir que la intención de Sarduy no es la del autobiógrafo convencional. Su proyecto no consiste en "lograr (el) ser en el texto"[23]; más bien, la inserción de trazos autobiográficos, detalles de la vida del autor, invita al lector a considerar el relato autobiográfico solamente de forma parcial[24]. Voluntad simultánea de hacerse presente y de ocultarse, esta tensión dialógica del texto exhibe la escarificación del texto-cuerpo que desde nuestro análisis de lo violento en Colibrí, Cocuyo y Pájaros de la playa adquiere el sentido de una articulación corpórea de la subjetividad. En esta articulación de la subjetividad, la plenitud del ser que construye la ontología no se da como reflejo de alguna realidad material externa - los tópicos de la vida ahora recuperada, rememorada, revivida - del biógrafo. La construcción del texto como auto-bio-grafía debe desarticularse y rearticularse como auto( )grafía: grafía que marca el cuerpo, que dirige y apunta, anuncia y enuncia la corporeidad del cuerpo, el yo (auton) transformado así en

---

[22]La etnicidad de Cocuyo emergerá en el capítulo tercero, "Falta de aire," como un rasgo significativo: "La sombra morada de una gran ceiba refrescaba el patio de las oficinas y se desplazaba con el día desde una alberca con peces chinos, cuyo cuidado atribuyeron de inmediato a Cocuyo" (62). Cfr. la voz de Cocuyo "como una flauta china" y el "olor de una fonda de chinos" (93). En este pasaje, la etnicidad de Cocuyo aparece marcando el inicio de la pubertad.

[23]"Of the many fictions the autobiographer resorts to in order to achieve being in the text, the one dealing with the family past, and childhood in particular, would seem, at first glance, the easiest." Molloy, 79.

[24]"Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió" (El Cristo de la rue Jacob, 7).

cuerpo (soma), en suspensión fotográfica de la temporalidad de la vida (bios). Sarduy llama (en una "Nota" al inicio de El Cristo de la rue Jacob) "arqueología" a este proceso de lectura/escritura:

> Se trata, en realidad, de huellas, de marcas. Ante todo, las físicas, lo que ha quedado escrito en el cuerpo. Recorriendo esas cicatrices, desde la cabeza hasta los pies, esbozo lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel. (7)

El grafismo del cuerpo tiene su correlato en la memoria o la imaginación: "... un inventario de marcas, pero no físicas sino mnémicas ... Imágenes —la de una ciudad, la de un cuadro—, incidentes, eventos, muertes. ... Son trazas dejadas por lo efímero ..." (El Cristo de la rue Jacob 7).

La auto( )grafía de Sarduy se extiende sinuosamente - dragón que tatúa todo el cuerpo, escondiéndose en el contorno del torso o de la espalda, hendiendo su cola o su ardiente nariz alrededor del muslo - por encima del texto de las novelas, trazando así lo "escrito sobre un cuerpo" por encima y por dentro de los cuerpos de cada obra.

1.3. El intertexto lezamiano

En la sección que se abre con los signos de una inminente tormenta tropical, el discurso aparece jalonado por diferentes referencias intertextuales: a Colibrí[25], al Enemigo rumor de Lezama[26], a las revistas Orígenes y Ciclón[27], y

[25] "...sombrerones de boda, con sus alitas de colibrí y sus racimos de cerezas barnizadas" (18); Cfr. Colibrí: "Ya tú eres un hombre y de los Sarduy, hasta ahora, no ha habido ningún pájaro" (129).
[26] "...llegó a la ciudad un rumor extraño, a todas luces enemigo, que nadie descifraba y del que nadie podía descifrar la procedencia ni el sentido." (18) Véase, sobre Enemigo rumor, de Emilio de Armas, "La

marcado por la violencia paterna. Detengámonos, antes de continuar, en un breve examen del intertexto lezamiano en Cocuyo.

En el capítulo segundo, "Ser otro," dos nuevos personajes, Caimán e Isidro, reproducen a los "malos" de las novelas anteriores de Sarduy. Recuerdan, por ejemplo, a los matones de Colibrí, y reaparecerán, nuevamente transfigurados, en Pájaros de la playa. Surgen en este punto de la narración como venidos de otro tiempo, y parecen representar el contexto histórico en que se sitúa Cocuyo[28]: "Nos aparecen como en fotos amarillentas, o en viejas postales descoloridas, rodeados de sus atributos, ... y sin embargo reveladores de una identidad" (33). Esta identidad surgiría de un pasado real si tenemos en cuenta la "Cronología" de Severo Sarduy[29]. La caracterización de Isidro podría ser una parodia, pero también un homenaje a Lezama[30]:

---

poesía del Eros cognoscente," en la Introducción a la Poesía de José Lezama Lima. Edición de Emilio de Armas. Madrid: Cátedra, 1992.

[27]La referencia al "cura meteorólogo" (20) bien podría apuntar al Padre Gaztelu, miembro del "grupo Orígenes" encabezado por Lezama. Más adelante aparece como el "párroco gongorino" (21). "—El ciclón —aseveraba con voz metálica, asidua a la vez de los grandes micrófonos y del eco del público— traza en su rumbo una espiral que se abre a partir del origen" (20) (mi subrayado). Efectivamente, la revista Ciclón nació a partir de una escisión en el seno de la revista Orígenes.

[28]Se trata de "las dos lumbreras ex cátedra de la medicina insular ..." (33): "Caimán, el herborista" (33) e Isidro: "Isidro es el que enseña Anatomía" (37); "por motivos estrictamente pedagógicos y con la compulsión de un bulímico que barrunta la escasez, él colecciona cadáveres, que regatea en la morgue cuando nadie lo ve" (37).

[29]"1959.— Estudios de Medicina, recuerdo sobre todo a Isidro, un profesor particular de Anatomía, bulímico y sudoroso, cuyas prerrogativas, en la época republicana habían ido tan lejos que tenía en su casa cadáveres para la disección ..." ("Cronología" 9)

[30]Me refiero a los intereses gastronómicos de Isidro (38-41). El discurso de este pasaje remite a otro bien conocido de Paradiso, el del banquete de doña Augusta, VII, 320-328.

> —Dame, por favor —recitaba el adiposo al sentarse, acezante por el maratón que era para él llegar desde la entrada hasta la mesa—, el trago que lleva el sobrenombre de esa María, reina de Inglaterra y de Irlanda, que no vaciló en martirizar protestantes ni en ejecutar a su rival al trono, además de un arzobispo y otras trescientas personas... (39)

La parodia sarduyana ha perdido el cuidado aire de diálogo platónico del intertexto lezamiano. Isidro se torna, *gourmet* entregado a su gula sensual, en una caricatura de Lezama[31]:

> El obeso trataba de respirar hondo, cuando la camarera se acercaba para servirlo, el aroma, que presentía ambarino y almizclado, de los senos, pero se lo impedía, con su tufo insistente, la salsa anaranjada del camarón. (40)

Valga observar dos implicaciones del funcionamiento del complejo intertexto lezamiano en la textualidad de Cocuyo: de un lado, las referencias al mundo literario y cultural de Lezama y de los círculos de las revistas Orígenes y Ciclón sitúan histórica y geográficamente la narración[32]; por otra parte, tales referencias, y tal actitud paródica, implican la textualidad de Cocuyo en una actitud abiertamente dialógica.

La función de marco, contexto, cronotopo referencial del intertexto lezamiano, le permite entonces a Sarduy permanecer en diálogo y en creativa tensión con los temas de la tradición literaria cubana recuperados por Lezama y su

---

[31]Ciertos rasgos de Caimán recuerdan a Lezama tanto como los que hemos perfilado en Isidro. Ambos personajes parecen referir a un cierto tipo de "lumbreras ex cátedra" de los ambientes de las revistas Orígenes y Ciclón, particularmente el propio Lezama, pero también Rodríguez Feo, el padre Gaztelu, o incluso otros, como Virgilio Piñera, etc.

[32]Cuando en el capítulo décimo ("Azulejos, con osamenta rumbera"), Cocuyo emprenda una vez más la huída, atravesará una plaza y una avenida, y pasará bajo un paso elevado "por donde llegan de provincia los trenes" (172). Al llegar al puerto, invocará una nueva imagen: "Recordó el grabado que decoraba, en medio de húmedos archivos, el gabinete de un notario. Una vista, a vuelo de pájaro, del puerto de La Habana" (172).

círculo[33]. Tales referencias, es más, no carecen de connotaciones ideológicas. La invocación, por ejemplo, de Lezama y del ambiente de Orígenes es una nueva investigación sarduyana de los temas de la cubanidad, la "esencia" de la nacionalidad, y del patriarquismo que caracteriza a los escritores de la generación de Lezama[34]. La huida y la lucha personal de Cocuyo lo enfrentan con la autoridad de este discurso, del que deviene víctima, pero también agente subversivo. La ironía de esta ambigua relación filial, del incuestionable pupilaje que Sarduy expresó insistentemente con respecto a Lezama, el "maestro," revela y dobla una estructura que ya reconocíamos anteriormente; el mecanismo de familiaridad y extrañeza entre los discursos sobre Cocuyo y Severo Sarduy se reproduce en una perspectiva más amplia entre la ficción fragmentada de Cocuyo y la presencia histórica del maestro. Este juego de perspectivas y disfiguraciones (la escritura sarduyana no ignora las técnicas de Valle Inclán y de los surrealistas) remite de nuevo a la estructuración del auto( )grafismo sarduyano como el enfrentamiento entre dos o más textos o discursos: discurso entorno al yo; discurso de la ficción. En Cocuyo, la alteridad del yo biográfico se produce por este espejeo.

---

[33]Vid. Teja, "Severo Sarduy. Entrevista."
[34]González Echevarría, Introducción, 31-34; 42-44; 72-73.

2. Para que nadie sepa que tengo miedo

> Las tías emprendieron una *danza reprobatoria* —porque un machito no puede ablandarse— y, cojas carcajeantes, como Gracias deshuesadas, parodiaban las vacilaciones y el silencio del narrador, bailando en coro y emitiendo cacareos, cacofonías y chirridos de gago.
>
> El padre repetía:«¡Válgame Dios, válgame Dios!», arrancando con los dientes la punta de un habano y vaciando compulsivas copitas de coñac. (26)[35]

Cuando el relato del capítulo primero regresa al gesto que abre la novela — "¿Por qué se tiró, tinajón abajo, en aquel «fecal trineo»? Vamos a ver..." (13) —, la escritura inicia un proceso de demarcación y escarificación.

El trauma que se inscribe en un suceso cotidiano cobra en el desarrollo de la novela las dimensiones de una lucha continuada, las de una <u>angustia</u> marcada por la analidad: "«¡Míralo, míralo, cagando en el tinajón!». Fue un diminuto San Sebatián excretante, flechado en plena fechoría, un culicagado hazmerreír, fato indefenso" (13-14).

El resultado de la violencia de las tías es el <u>miedo</u>[36] de Cocuyo: "Fue su primer miedo. Miedo a la mirada: un chiquetazo de alfileres mojados en curare que iban fijándolo, crucificándolo, fosilizándolo en vivo, en lo alto de su doble

---

[35]Cfr. <u>Colibrí</u>: "Mi padre (viene desaforado ...):
—¡Válgame Dios! —me lanza, al llegar al patio de los tinajones ..." (129).

[36]Ciertos rasgos del personaje uno y trino de "Las tres tías" (12) — maquillaje, indumentaria — recuerdan a Auxilio y Socorro y a las gemelas de <u>Maitreya</u>. Vid. "Curriculum cubense," <u>De donde son los cantantes</u>; <u>Maitreya</u>, 87, 93. Se trata, en los tres casos, de "dobles" sincronizados, cuidadosamente coreografiados en cada una de las novelas. A través de las tías se nos ofrece una visión del medio social católico y mojigato de una cierta burguesía insular: "... *señoras* benefactoras de los pobres, o bien artistas célebres aunque honestas" (13). En contraste, el espacio afrocubano de "la barriada": "[L]os catecúmenos volvían siempre a los *orishas* venerables ..." (13); Cfr. p. 53: "Llegaban también hasta la plazoleta ..." y p. 169: la mulata "vestida de rumbera" atraviesa la escena de la cervecería.

trono" (14). La mirada es descrita sin ambages como un acto de violencia física, evocada un momento antes en la imagen de San Sebastián[37]: "Pegó los brazos contra el cuerpo, como si fueran a retratarlo. Sintió que no podía moverse" (14).

Cocuyo desea en un primer momento desaparecer: "hundirse para siempre en el tinajón, ... y allí quedar acurrucado, feto arenoso, o herrumbrosa momia: *a la vez prenatal y póstumo*" (14). La imposibilidad de regresar al útero lo impulsa hacia el vuelo[38]. En un movimiento simultáneo e inverso, el acto de defecar "lo arrastraba hacia abajo, robándole algo de sí mismo, lo amarraba al tinajón; estaba cosido al suelo" (14). Cocuyo resbala en un "descenso diagonal orinalado" (15) y corre hacia la madre[39]. Tras la presentación de la madre, no más alentadora que la de las tías, Cocuyo ve, "quizás a lo lejos, como un tren de juguete" (16), el tren que alude a la profesión del padre de Severo

---

[37]La alusión a "un diminuto San Sebastián excretante" invoca una imagen frecuentemente ligada al discurso de la marginación de la homosexualidad, desde Oscar Wilde a Yukio Mishima.

[38]"Quiso entonces volar, anidar en las ramas rojizas, entre el mutismo de los pájaros atareados y la estridencia de las cacatúas, protegido por las anchas hojas de nervios amarillos; una boa enroscada defendería el trono" (Cocuyo, 14). Cfr. Colibrí: "Encaramado a la capa de un árbol ..." (48).

[39]La madre de Cocuyo aparece representada como una tejedora. La "primera elocuencia" (15) de Cocuyo se dirige a la madre. El narrador lo caracteriza como un "engendro ortofónico" (15), y el gesto materno — la persignación — ante las palabras de Cocuyo es, de nuevo, el de una mirada condenatoria: "lo miraba a los ojos con insultante fijeza"; y el de una agresión física: "Le restañó las nalgas con una esponja mojada en vinagre" (16). "Según se calmó, el cabezón compensó su primera fobia con su primera elocuencia:

—¡Milímetro, decímetro y centímetro! —articuló." (15) Este episodio recuerda otro similar en el capítulo VI de Paradiso (267), de José Lezama Lima. El contraste entre estas "elocuencias" está acentuado en ambos textos por las reacciones radicalmente contrarias del padre de Cemí y de la madre de Cocuyo. Donde el joven Cemí aparece legitimado por el padre como creador de imágenes poéticas, Cocuyo recibe el reproche y el castigo físico de la madre, la incomprensión y la violencia.

Sarduy[40]. El discurso del padre viene marcado por la violencia: el grito, el lenguaje soez y un gran portazo, "que casi fractura los vidrios" (19). A esta presencia velada del padre se añade el arcano mutismo de la madre: "La madre siguió tejiendo. La rueca pareció girar sola" (16).

Es, para Cocuyo, el momento de "su segunda fobia. Y su más solapada «actuación»" (19). Contra un trasfondo de fiesta en que los personajes de la calle recuerdan las descripciones de Gestos, va anunciándose la llegada del ciclón. Aparece entonces la hermana de Cocuyo, único personaje no violento hasta el momento (2). Ella parece ser la única receptora complaciente de los mensajes poéticos de Cocuyo (21-22).

Lo que Cocuyo ve por el ojo de buey parece traducirse inmediatamente en imágenes plásticas: "Bajo la lluvia, la ciudad le pareció un tejido de bandas diagonales, de todos los colores pulverizados, pegadas sobre un fondo de cartón blanco" (24). Pero Cocuyo pierde el habla, no consigue expresar lo que ve: una plancha de zinc vuela por los aires antes de "arrancar la cabeza de un negro que corría con un baúl en la mano" (25). Esta visión de la muerte deja paralizado a Cocuyo. La familia, con la excepción de la hermana, responde con una actitud burlona y humillante. La reacción de Cocuyo a las humillaciones de los mayores es una tajante venganza; tras preparar tazas de tilo para todos los

---

[40]"El empezó a hacer revelos [sic] en los Ferrocarriles Consolidados de Cuba y con lo poco que ganaba me fui haciendo mi ajuar ..." ("Cronología" 6); "Cuando me conoció se quedó en Camagüey y trabajó en la Compañía de Cuba 34 años" ("Cronología" 7).

miembros de la familia salvo él mismo, añade matarratas, y concluye: "—Para que nadie sepa que tengo miedo" (27).

A partir de aquí, la historia de Cocuyo reproduce una y otra vez los gestos de la primera violencia. La huida del entorno familiar es, como en Colibrí, un regreso y una simulación intermitente al espacio de la violencia, constituido así en espacio traumático. A lo largo de su periplo, los síntomas de la violencia sufrida marcan el discurso de Cocuyo. Los trazos de la violencia se insertan enigmáticamente en el mundo, a través, como veremos, de circunstancias y personajes, y, sobre todo, de imágenes o visiones que funcionan como una red de fragmentos casi autónomos caracterizados por su plasticidad.

Los diferentes discursos se articulan en torno a Cocuyo[41]. Los gestos auto( )gráficos marcan a un Cocuyo que se somete a los fragmentos, espejeos o juegos de lenguaje que, reflejados contra una infinidad de superficies discursivas, pulverizan al sujeto[42]. Los trazos de la vergüenza marcan su aspecto; son también la metáfora de la enfermedad, la génesis de la decadencia del cuerpo que señala metonímicamente el SIDA de Pájaros de la playa: "demacrado y mudo, mordisqueado por manchas que se alargaban como culebras" (26)[43].

---

[41]"Pero vamos a Cocuyo, que es, aunque reflejado en los otros y a veces deformado por ellos, el objeto de estos infundios" (13).

[42]Es decir, lo convierten, como en las fantásticas desapariciones del acróbata Colibrí, en "una aglutinación de puntos," en "una pura energía," en "algo oscuro. Como si lo hubieran garabateado. O serían las cejas" (Colibrí 139).

[43]Las referencias a los signos de la enfermedad en la piel remiten, a lo largo de Cocuyo, al momento traumático de la violencia: "lo rodeaba la culpa como un aura opaca; una lepra invisible le devoraba la piel" (53).

3. El margen y la fuga

Lejos de solucionar su situación con respecto al universo de los mayores, Cocuyo descubre nuevos peligros y nuevas formas de la violencia y del miedo. Mientras tanto, los gestos de su propio discurso van modulando respuestas sintomáticas de la violencia del entorno. El mundo de Cocuyo crece y genera nuevos sentimientos, expresados en tercera persona por una voz narrativa cuya irónica ambigüedad se proyecta a lo largo de la narración. Tras la violencia del entorno familiar, las experiencias del extrañamiento espacial (en el hospital), de la huida y de una serie de espacios y circunstancias ajenas al entorno de la familia constituyen un exterior. Dentro de este exterior Cocuyo experimenta, como en un constante juego de espejos, los síntomas de la alienación, el desplazamiento, la pérdida de la lucidez y la cordura (o la experiencia de la visión profética). La visión reiterada o flashback de la violencia inscrita en el hogar familiar se reproduce incesantemente en el afuera de la marginalidad: todos los rostros apuntan al primero, o son el mismo[44].

En el escenario del capítulo segundo ("Ser otro"), la narración progresa desde el interior del espacio doméstico hacia el espacio aislado de un sanatorio. El estilo dramatúrgico – valleinclanesco – de las descripciones, como el que caracteriza las acotaciones de Sarduy en Pájaros de la playa, busca incorporar al relato de Cocuyo un discurso

[44]vid. el capítulo quinto, "¿Nunca has visto fumar a un murciélago?," donde pertenece, al menos como espectador, al mundo marginal de los oficios callejeros, de las bodegas y la prostitución.

plástico que subraye el contraste entre la belleza ideal y el patetismo de la vida cotidiana[45]:

> Junto a las camas se hacinan grandes jarras de cobre para las abluciones, platos, cánulas de lavado, frascos de loza blanca con ungüentos verdes, sanguijuelas ávidas de venas sobrenadando en un tamiz, y un archipiélago de algodones manchados de pus, de saliva y de sangre. Más lejos, una ánfora de vino. Un búcaro de cristal con un lirio. (31)

El contraste entre los signos de la enfermedad y los detalles sensuales reproduce la "técnica" discursiva que recorre toda la novela.

El hospital, que recorren atareadamente "fornidas monjas de pómulos rojizos y ademanes severos" (31), se extiende en torno a un patio con una fuente. Junto a ésta, yacen "los enfermos" (31), "los moribundos", los "niños enfermos" (32). Entre ellos, la familia de Cocuyo "navegaba en el limbo" (32), mientras Cocuyo finge padecer la misma "«somnolencia postciclónica»" (33) que los envenenados. El espacio canónico de la casa queda detrás sin desaparecer: es el palimpsesto, el trazo superpuesto al espacio saturado por la enfermedad y el asco del hospital. En ambos espacios, el espacio generador del hogar y el espacio marginal del hospital, el discurso de los trazos inscritos por la violencia se manifiesta en los fragmentos que reiteran una y otra vez el trauma inicial.

Si el gesto que desencadena la condición moral y existencial de Cocuyo es una pulsión de expulsión localizada en el ano y acentuada por el bloqueo de la voz, un efecto

---

[45]Tales "acotaciones" o breves descripciones marcadamente esteticistas salpican la totalidad de la novela; nótese, en el mismo capítulo segundo, otro ejemplo: "Come, el galeno vegetal, en una camilla cubierta por un mantel de libélulas y lirios, que centra un búcaro opaco, de forma ovoide, con lirios irisados de Gallé" (35).

simultáneo o colateral del primero es el asco de sí, la violencia en contra del propio cuerpo:

> Sentía como una evidencia que su cuerpo era una demasía, un exceso inútil, mórbido, que mejor sería eliminar para que el mundo recobrara su equilibrio, su armonía inicial. Era como si algo, o alguien, reclamara urgentemente su exclusión, su eliminación en aras de la limpieza y el Orden ideal. Imaginaba una mano fuerte, musculosa y aséptica que, con un gesto displicente del dorso, arrojara de un mármol impoluto un insecto asqueroso, una larva, el escupitajo de un loco, algo abyecto y sin embargo visible, central, atrayendo como un blanco todas las miradas: lo que hay que extirpar. (51)

Cocuyo escapa del hospital en medio de una lluvia de deshechos humanos, excrecencias de los cuerpos enfermos de los leprosos. "Antes de salir .... Tuvo la impresión fugaz de que su hermana se despertaba y miraba inquieta a su alrededor, buscándolo" (52). La huida del hospital será el punto de partida de un gesto que se traza una y otra vez el relato de Cocuyo: un gesto de transición hacia en exterior o hacia el margen.

Isidro y Caimán acaban descubriendo "la burda simulación del cataléptico" (44), y se disponen a apresarlo. Cocuyo se catapulta entonces como "el pelele de los tapices goyescos, que salta sobre un mantel agitado por cuatro campesinas, o los acróbatas chinos, que rebotan como jiribillas contra un bastidor tenso" (48)[46]. La voz narrativa acentúa cómicamnente

---

[46]La imagen de la jiribilla remite a Colibrí, y a sus fantásticos saltos, que le permitían transgredir y traspasar físicamente el espacio de la violencia.

La huida de Cocuyo carece de la espectacularidad de las escenas de huida en Colibrí. En Colibrí, la ruptura aparece marcada una y otra vez por la violencia; la novela concluía con un Colibrí amargo y monstruosamente transformado en un mismo-agresor.

el efecto del salto de Cocuyo[47]: "Dejemos por un instante, suspendido en el aire, antes de que recaiga, al culpable cabezón" (49).

En este interludio, la voz narrativa medita sobre la condición moral de Cocuyo, su profundo sentimiento de culpabilidad:

> Por suponer su falta imborrable y creerse perdido para siempre, por eso salta como salta el pobre cabezón. Es de la reprobación y del asco de sí mismo de donde le brota esa energía saltatoria. De nada más. Es la necesidad «urgente, urgente» —se repite a sí mismo esta palabra— de ser otro lo que explica esa capacidad de desdoblamiento. (50)

El "asco de sí mismo" y el deseo de "ser otro" revelan en este segundo capítulo la continuidad de las fobias expresadas en el capítulo anterior: el miedo a la fijación y el miedo a la muerte.

La perspectiva del salto le permite a Cocuyo contemplar el estado de su ser-víctima, el aspecto de la culpabilidad: "A tal punto, que puede visualizar su propio cuerpo en lo alto. Y lo siente tan sucio y condenable que ya no es más que una silueta de carbón, un trapo sucio, un peso inútil, negro" (50). El texto registra, paralelamente, el discurso de quienes condenan el parricidio: "—¡Que pague su crimen, ese

---

[47]Un cierto patetismo (siempre caricaturesco, característico de Sarduy) sustituye al glamour: "El chino pelón rebota, como un muñeco lleno de aserrín. sin fuerza. Sin ninguna fuerza. Y la poca que le queda la emplea para correr" (50). En este momento, la misma inmobilidad que lo había sobrecogido ante la visión de la muerte en medio del ciclón lo asirá una vez más. "Entonces, como en un sueño, intentaba gritar. Abría la boca, expulsaba aire desde la garganta, desde el pecho, desde el vientre. Pujaba fuerte. Nada" (51). Cfr. pp. 25-26.

monstruo diabólico! ¡Quiso envenenar a los suyos con una pócima!" (50)[48].

Cuando Cocuyo consigue zafarse y huir hacia el interior de la ciudad, sale, ingresa en otro mundo, en otro tiempo al menos. ¿Se ha producido uno de los "cambios de decorado" que despistan al lector, embrollan hasta la ruptura de la coherencia espaciotemporal la narración en De donde son los cantantes, Cobra, Maitreya o Colibrí? Ya que Cocuyo, descubrimos ahora, ha ingresado en el mundo colonial de las novelas de Alejo Carpentier: "Los colonos atareados se arremolinaban alrededor de un traficante de esclavos. Probaban el sudor de las negras, regateaban, se las llevaban hacinadas en una carreta hasta los lejanos ingenios ..." (52-53). La irrupción de este nuevo intertexto sitúa de nuevo a Cocuyo en la Cuba de los discursos patriarcales, como una trampa inevitable y como un signo de obsesiva circularidad.

En el amanecer de su exilio, Cocuyo sufre la pesadumbre del pasado reciente y la separación del entorno familiar[49]. El insistente deseo de abandonar su propia existencia es aquí

---

[48]En el último capítulo de la novela, antes de llegar a la gran casona a donde todo parece haberlo estado guiando, Cocuyo resbala y cae en el lodazal. Los sentimientos del inicio de la narración vuelven a asaltarlo. El deseo de ser otro, de proyectarse en otro cuerpo que logre salvarle la vida en mitad del horrible trance, invade ahora la imaginación de Cocuyo: "Los músculos de los brazos no le servían para avanzar. Por un momento los imaginó fornidos y cubiertos de tatuajes; soñó su cuerpo trepando sin esfuerzo hasta la pasarela, obedeciéndole. Respiró a fondo. Se tensó. Recordó la escalerilla que de niño subía para describir el ciclón" (191). De nuevo, ya previendo el fin, el cuerpo de Cocuyo parece confundirse con el fango. "Sólo le faltaba dejar de respirar y de pensar para identificarse para siempre con el cieno; era ya una materia inerte, escoria en la escoria" (192).

[49]"Mejor es dejarse resbalar, dejarse ir abajo, como si estuviera siempre en el fecal tinajón. Dejarse deslizar hacia la madre, correr hasta sus brazos abiertos, escuchar junto al oído su voz: «Ya pasará, ya pasará»" (50).

significativo: "Quería dormir mucho. Morir y volver a nacer, volver al estado que precede al nacimiento y sucede a la muerte. Quería des-existir. Ser otro" (53). Ser otro, en otra parte, y de otro modo. Tal es la condición de Cocuyo dentro de la ciudad — dentro del exilio -: "No sabía adónde ir ni qué hacer. Sabía, eso sí, que ya nunca más tendría casa ni familia, ni lugar de reposo, ni de origen. La fuga lo había desraizado, lanzado a un exilio sin regreso" (54). En este momento de la narración, un nuevo personaje irrumpe en la situación de Cocuyo: "Recogió al pobre Cocuyo una negra que pasaba..." (55).

Bajo el influjo de "La Bondadosa," personaje a primera vista maternal y benefactor, la vida de Cocuyo en su precoz situación laboral es un nuevo círculo de abuso[50]: "Recibía propinas considerables, es cierto; pero más vejámenes y maltratos" (64). La Bondadosa amadranta en los cuartos adyacentes a las oficinas a un grupo de niñas o "pupilas" a las que Cocuyo espiará "[s]in saber muy bien por qué..." (63). Una de estas niñas en concreto atrae la atención de Cocuyo. Es Ada[51].

---

[50]El cuidado y provisión de la Bondadosa parece reconstituir las estructuras del entorno familiar. Un cierto paralelismo recordará al lector a partir de aquí a otros personajes, que funcionan en Colibrí, respectivamente, como compañero de andanzas (el Japonesón) y como obsesivo, interesado perseguidor (la Regente).

[51]Al día siguiente de conocer a Ada, Cocuyo contempla una escena curiosamente grotesca, la imagen barroca o goyesca de una niña "endemoniada" en trance de ser expulsada a la calle por la Bondadosa. A partir de aquí, la simpatía y solidaridad que unía a Cocuyo con su hermana se extenderá a Ada.

Un sueño de Cocuyo ejemplifica la persistencia de las estructuras familiares en su imaginación[52]:

> Soñaba ... con una casa enorme, de madera blanca, junto al mar. Las gaviotas se golpeaban contra los cristales de las ventanas; por la noche, la costa se llenaba de luciérnagas que iluminaban la yerba con sus luces fosforescentes. Alguien, quizá su hermana, le decía algo sobre ese verde parpadeante; algo que no entendía. Gritaba para que le explicara. Se despertaba empapado de sudor, llorando. Una noche se orinó en el *récamier*. (68-69)

Este sueño premonitorio le avisa, sin avisarlo realmente, del peligro que corre. Las imágenes de los pájaros, la "casa enorme," el mar y la costa, no sólo anuncian el final de la novela. Apuntan todavía más lejos, a la "vasta casona" de Pájaros de la playa (19), donde la imagen de los pájaros golpeándose contra el cristal cobrará nuevas connotaciones[53].

Si bien Cocuyo no narra una historia de huida y liberación, sino más bien el proceso interiorizado de esa huida, y la inscripción del origen violento de la misma, hay, sin embargo, en el texto de la novela, momentos de éxtasis liberador. Estos momentos se remontan a las novelas anteriores de Sarduy. En Cocuyo, parecen reinscribirse particularmente a partir del relato sobre Colibrí. Una posible comprensión de estos gestos de liberación es la adopción por parte del lector de la perspectiva del exilio en

---

[52]Cfr. la visión de la casona en el capítulo siguiente: "... aunque ya abandonada, devorada por el salitre, invadida por la arena" (80).
[53]Cfr., en el capítulo quinto ("¿Nunca has visto fumar a un murciélago?"), una imagen similar a las mencionadas, y situada en un contexto igualmente violento: "Creyó oír el tintinar de los cristales que colgaban de la vieja lámpara polvorienta, como cuando había mucho viento, o entraban desorientados los pájaros, huyendo de los almacenes fumigados del puerto" (99).

su dimensión de éxtasis; es decir (en el sentido místico del término), en la dimensión de vuelo y separación del origen.

La presencia reiterada del alcohol (particularmente de la cerveza) en la escritura de Severo Sarduy obedece a la insistencia en un discurso auto( )gráfico que se articula desde esta perspectiva aérea, línea de fuga, línea de resistencia inserta en el discurso de la violencia. Examinemos brevemente este motivo del alcohol[54].

En el capítulo cuarto ("Un pensamiento estable entre dos locuras"), el cuerpo consigue transfigurarse y lograr una realidad diferente a través de la ebriedad: "ya no era el mismo, sino el otro, el otro que dudaba" (77). Cocuyo duda "de la bondad misma de la Bondadosa, de que las cosas todas hubieran llegado a su apariencia o a su realidad" (77). Cuando Cocuyo descubre la oscura relación entre Isidro, Caimán, la Bondadosa y Ada, decide "acumular las transgresiones" (81) y se bebe el contenido de una botella de *crème de vie* guardada celosamente por la Bondadosa[55]. La visión de la casa al final de la novela (pero también al inicio, y en la anterioridad-posterioridad de Colibrí y

[54]Vid. nuestro capítulo anterior. La afición de Sarduy por la cerveza es un trazo perceptible a lo largo de la obra del autor: en Colibrí, por ejemplo, y en El Cristo de la rue Jacob. Nótese, en "Cicatriz," uno de los textos que componen "Arqueología de la piel," la conexión entre cerveza y locura: "Como el vaho, de un urinario, así sube por el cuerpo, dulzona y tibia, la lenta marejada de la cuarta cerveza, oleaginosa, turbia. Decía Lezama que, para los griegos, esa cuarta vaharada lupular era la locura" (17); en "Fractura de dos incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior, o El Cristo de la rue Jacob [sic]," leemos, en el momento que marca el origen del título del libro, y que organiza significativamente las "epifanías" del texto: "Tomaba una cerveza helada en el *Pré-aux-clercs*, en la esquina que forman las calles Jacob y Bonaparte, en París" (22).

[55]"Corrió hasta ... el armario amarillo donde sabía que la Bondadosa guardaba la *crème* ..." (81) Cfr. pp. 55, 59, 65.

Pájaros de la playa) reúne las imágenes, ya trazadas en el texto, del miedo, la soledad, la ansiedad y el deseo de desaparecer o de insistir, trazándola y retrazándola, en la brutalidad de la reificación. La plasticidad de la mirada de Cocuyo ebrio recuerda uno de los sonetos más conmovedores de Sarduy, "Morandi"[56]:

> Los objetos sobre la mesa, la botella y el pozuelo, le parecieron menos atemorizados, como si hubieran recuperado la seguridad de la mano que los moldeó, la calma del torno del que salieron, la certeza de un día que sigue la parábola de su luz. Le pareció que se llenaban, no de textura ni de color, sino de sí mismos, de sus propias voces, o del eco sordo de su estar. Los miró ahora, uno a uno, llenándose de sus materias, coincidiendo con sus propios contornos, rebosados de sí. (81-82)

La ebriedad de Cocuyo es un entreacto de la tensión:

> Respiró profundo, sin angustia. Aire fresco, azuloso, puro. El ritmo de su respiración era el del mar lejano. El oxígeno lo recorría y purificaba de trecho en trecho, hasta las uñas y el pelo, por toda la piel. (82)

La imagen de los objetos, percibidos en su soledad y presos del miedo, contrasta con esta otra de sosegada aireación, donde el mar cobra un sentido curativo y sosegante, antitético del miedo y la amenaza que se ciernen de nuevo sobre Cocuyo[57]. "Eso era, pues, la calma: un entreacto entre dos crisis, un pensamiento estable entre dos locuras" (82). Al día siguiente, Cocuyo parece haber recuperado la cordura:

---

[56]"Una lámpara. Un vaso. Una botella./Sin más utilidad ni pertenencia/que estar ahí, que dar a la consciencia/un soporte casual. Mas no la huella//del hombre que la enciende o que los usa/para beber: todo ha sido blanqueado/o cubierto de cal y nada acusa/abandono, descuido ni cuidado.//Sólo la luz es familiar y escueta,/el relieve eficaz; la sombra neta/se alarga en el mantel. El día quedo//sigue el paso del tiempo con su vaga/irrealidad. La tarde/ya se apaga./Los objetos se abrazan: tienen miedo."

[57]Las breves imágenes del mar que jalonan Cocuyo cobrarán un sentido mucho más pleno en Pájaros de la playa.

"Ahora todo parecía encadenado, cierto: las causas imbricadas, ligadas por nexos indestructibles a las consecuencias, como animales devorándose y vomitándose los unos a los otros, hasta la extinción final" (87).

La búsqueda se traslada ahora a su propio cuerpo, convertido así en el espacio físico de la duda. "Con la misma minuciosaidad con que había escrutado el gabinete recorrió milímetro por milímetro su cuerpo en un espejo, arqueólogo de su propia piel" (87). Este gesto de autoinspección – de introspección y de reflexividad, marcada por el espejo – remite a un punto concreto en otro lugar de la obra sarduyana: "Arqueología de la piel," la primera sección de El Cristo de la rue Jacob[58]. La "genealogía" del interés auto-arqueológico de Sarduy puede remontarse así a otros lugares de su escritura, y puede ejemplificar la complejidad de las interferencias entre su trabajo crítico, su obra narrativa y la constante reflexión auto( )gráfica.

Con la embriaguez de la cerveza Cocuyo "comenzaba a pensar sin receso en Ada y en los medicastros inoportunos" (88). Contempla, a través de una puerta del patio, a los gitanos de la cestería contigua, transformados por una nueva

---

[58]"Comprendí finalmente: estaba, para escribir esta «epifanía» –así me empeño en llamar las frágiles viñetas que ilustran la lectura de mi cuerpo, como si en ellas se vislumbrara el relámpago de una revelación–, ante la misma imposibilidad que me impedía continuar el relato de *Colibrí*, cuando se produjo la *marca*." El Cristo de la rue Jacob, 13. En la nota introductoria a La simulación (1982), el autor había hablado de "una *viñeta autobiográfica fijada*, fotografía, diapositiva o cuadro escrito" para introducir las diferentes secciones de aquel libro. La segunda de estas secciones, "Pintado sobre un cuerpo," es un eco, a su vez, del primer conjunto de ensayos críticos de Sarduy, Escrito sobre un cuerpo (1969).

visión plástica en una imagen que orienta con una gran carga simbólica su necesidad de "ser otro"; de ser, tal vez, de otro modo, de estar en otro lugar. Cocuyo reconoce en las voces y cantos de los gitanos la inminencia del "grito de las ánimas: los niños inocentes degollados por la Inquisición que volvían con sus estertores interminables, con sus voces desgarradas pero reconocibles" (89). La imagen convoca simultánea y antitéticamente la "inminencia de una partida definitiva" (88) y el terror infantil, que devuelve a Cocuyo al momento del ciclón[59]. El pasaje y el capítulo concluyen en una frase-gesto que reproduce aquel momento y emerge por segunda vez en el cuerpo de la novela: "Porque la voz es lo único que queda intacto después de la muerte" (89).

En el capítulo 10, "Azulejos, con osamenta rumbera," encontramos a Cocuyo tras una nueva disrupción espaciotemporal: "Se despertó en una cervecería del puerto. Nunca supo quién lo había llevado, ni por qué se encontraba allí" (167). De nuevo, una imagen de gran plasticidad: "Estaba frente a un muro de azulejos, alto y muy frío. En las losetas, representada de un modo verista y brutal, oficiaba una orquesta de esqueletos ... con las etiquetas húmedas de Hatuey y Polar" (167). Junto a la significativa referencia lupular, otro trazo auto( )gráfico: "Tocaban flautas chinas las osamentas rumbeantes, contoneaban las filosas caderas, rascaban guitarras carrasposas ..." (167).

---

[59]Vid. p.18.

4.1. Volar en círculos (el habano y el alfiler)

El capítulo quinto, "¿Nunca has visto fumar a un murciélago?," presenta a un Cocuyo en plena pubertad: "Su voz seguía aguda, como de flauta china, pero el roce de su sexo contra la tela del *récamier* ahora lo sacudía desde la cabeza hasta los pies y no terminaba igual que antes, a secas" (93).

El aislamiento de Cocuyo, su aparente autismo social ("Tenía una sola muda de ropa, que por la noche lavaba. Si se tomaba una cerveza era solo" (94)), está contrapunteado en este capítulo por su relación con Ada.

Cuando Isidro y Caimán, y la Bondadosa, atrapan a Ada y a Cocuyo, éste último permanece paralizado ante los dos siniestros personajes. El discurso burlón de los medicastros apunta a la revelación de la nueva presencia física del muchacho: "—¡De modo que ya estamos hechos todo un hombrecito! —le asestó con sorna Caimán ..."; "—Adelante, caballerito, adelante —añadió Isidro en el mismo tono—" (98)[60]. Isidro y Caimán fuerzan burlonamente a Cocuyo a fumar "el mejor Romeo y Julieta" (99). El ritual parodia un característico rito de pasaje para marcar el ingreso de un niño en el mundo de la masculinidad. En el transcurso de esta escena, el simbolismo fálico del habano se intensifica con

---

[60]Cfr., en el capítulo duodécimo ("El Pabellón de la Orquídea Pura"), el lenguaje de los dos tripulantes, marcado por la abusiva familiaridad del discurso patriarcal: las referencias al alcohol y a la adolescencia de Cocuyo se cierran en una alusión erótica, es decir, a la actividad masturbatoria de Cocuyo, que simplemente se le presupone: "¡No iba a pasarse la vida entera haciéndose la paja!" (193). Más adelante (194) se aclarará que los salvavidas de Cocuyo entienden que Cocuyo se dirigía al prostíbulo en busca de diversión. De nuevo, se dirigen a él en términos exclusivamente guasones y sexuales ("pajero" (194)).

una acción de Caimán, "el de piel escamosa y ojos inyectados" (99), que aparece "enarbolando otro tabaco, éste retorcido y verdoso" (100): "—Si no quiere ése —ordenó Caimán, poniéndole en la boca la culebra de Partagás—, que fume uno de éstos, tan ligeros que hasta las mujeres los saborean..." (100)

Esta escena de violación, una de las más explícitamente violentas en la totalidad de la obra de Sarduy, registra la reacción del cuerpo de Cocuyo ante la violencia marcada, simbólicamente patriarcal del abuso. El ahogo, la tos, la necesidad de vomitar, la irritación de los ojos de Cocuyo constituyen un discurso que responde a la violencia sufrida. La escena se interrumpe, como había ocurrido en una escena de violación similar en Colibrí[61]: "El cabezón se quedó solo en el gabinete. Un silencio enfermizo volvió a apoderarse de todo, una *calma engorrosa*, como la que sigue a la blasfemia. O a la suciedad del sexo" (102).

El carácter de la tortura se subraya con el discurso de las imágenes y visiones que siempre acompañan a Cocuyo en los momentos de mayor violencia ("El cielo estaba leproso" (102).). Resurge el intertexto de Colibrí: "un adolescente demacrado y rubio, de barba y pelo largo, con un manto violeta y dorado, arrastrando descalzo una cruz de madera" (102-103) y "en sentido contrario ... un negro robusto, con

[61]Colibrí, pp. 118-127. La imagen del cuerpo torturado de Colibrí, tras los vejámenes de la violencia sexual, recuerda las de un San Sebastián o una Pasión: "Colibrí sintió primero la soledad, luego un ardor insoportable, y por último la frescura de un hilillo de sangre alrededor de las muñecas laceradas por la cuerda" (126-27).

el pecho fornido y brillante de sudor, como si lo recubriera una seda nocturna; llevaba un sarcófago a cuestas" (103)[62].

El adolescente (Colibrí) porta literalmente los atributos que simbólicamente lo convertían en salvador y líder dentro de un nuevo orden en la reconstrucción de la Casona al final de la novela[63], pero esta epifanía de Colibrí apunta a un nuevo gesto auto( )gráfico en una tercera imagen, que sintetiza plásticamente las marcas de la etnicidad y la tortura en la superficie de la representación:

> En una de las fachadas, sobre una cenefa de azulejos rotos y junto a un nicho escayolado donde se erguía un Cristo lampiño y sanguinolento, de ojos rasgados —reliquia de Macao—, quedaban algunas letras de oro empañado. (103)

El capítulo concluye con la desolación de Cocuyo, acentuada por la tormenta incipiente: "Comprendió entonces que *esperaba a alguien, aunque sabía con certeza que nadie iba a llegar*" (104; 94-95). El capítulo sexto, "Cocuyo desmayado," se abre con las palabras "Decidió escapar" (107).

El ritual de iniciación masculina de Cocuyo en el capítulo quinto se dobla en el capítulo sexto, donde Ada es

---

[62]El "negro robusto" que complementa la visión de Cocuyo, avanzando en dirección opuesta a Colibrí, remite a la escena de la decapitación de "un negro que corría con un baúl en la mano" en el primer capítulo de Cocuyo (25). El baúl aparece sutituido aquí por un sarcófago. La variación de estos dos objetos refleja el desdén sarduyano por los efectos de causalidad, continuidad y coherencia narrativa, que reflejan ideas de unidad, linearidad y organicidad en los textos.

[63]El detalle de uno de los tripulantes del capítulo undécimo ("Es que va a nevar") es una nueva reminiscencia de Colibrí: se trata, en esta ocasión, del Colibrí atlético y sensual, el objeto de deseo de las primeras páginas de la novela homónima: "Desnudo, pero con una casaca de entorchados y botones de oro que mal disimulaba sus bien dotadas partes pudendas, un tripulante rubio —el pelo largo resplandeció como una llamarada de azufre al sol insular— corrió hasta la pasarela de abordaje ..." (177).

sometida a una prueba paralela, rito de pasaje marcado por los signos líquidos de la violencia.

En ambos casos - capítulos quinto y sexto - se trata de una inscripción en los cuerpos de las víctimas en el discurso de los códigos sexuales de los adultos.

La parte final del capítulo sexto describe un nuevo espacio hospitalario, un regreso al espacio clínico descrito en el capítulo segundo, "Ser otro." Los síntomas líquidos de la ansiedad en torno a la violencia - lágrimas, sudor y sangre - reaparecen aquí en un discurso caracterizado por el espacio clínico, el instrumental quirúrgico, y la imagen obsesiva de la propia muerte. Se trata del espacio y el discurso del SIDA, que predominará en Pájaros de la playa: "Cocuyo sintió como si estuviera desnudo y solo en un cuarto de mármol y fueran cubriéndolo con una sábana muy fría. Desde la cabeza hasta los pies" (117).

4.2. Imágenes del volador herido

En el capítulo séptimo ("Poema de la Plaza del Vapor") se narra la anécdota de cómo Cocuyo aprendió a leer. La Habana refleja, como observábamos en nuestro análisis del capítulo primero, el mundo del Caribe colonial. Como lo hicieran Carpentier, Borges, Lezama o García Márquez, Sarduy describe e inventa un mundo intraexótico - ejercicio de autoetnografía o de costumbrismo (como el costumbrismo habanero de Martí, la Condesa de Merlin, la Avellaneda, Carpentier o el propio Lezama). La Habana reinventada de Cocuyo se yuxtapone a la de

Gestos, pero también a la de Paradiso, la de Tres Tristes Tigres, y la de Fresa y chocolate, del recientemente desaparecido Gutiérrez Alea. El capítulo octavo ("Ganas de reír") se inicia así con un nuevo desplazamiento cronotópico: "Cuando salió, todo era distinto. Como si fuera otro día" (143). En efecto, un patio colonial habanero conduce a Cocuyo a un espacio otro. En este punto de la novela, un nuevo círculo parece desplegarse y cerrarse de un golpe para Cocuyo. Como en Colibrí, el héroe-víctima es testigo de una progresión espaciotemporal que se abre y se cierra para impedir la movilidad y la libertad. El capítulo "recupera" la progresión perdida en un violento flashback. Hasta aquí, Cocuyo es, desde un punto de vista narratológico, un relato lineal, estructurado por continuidades espaciotemporales típicas de la novela barroca, por un alto grado de intertextualidad y por alguna que otra descripción amplificada. La irrupción del flashback al final del capítulo marca la revelación de la escritura para Cocuyo: "«Lo que llaman escribir», se dijo entonces, «debe de ser eso: poder ordenar las cosas y sus reflejos.»" (149-50). Cocuyo es el resultado de un proceso de ordenación, pues "quizás la escritura sea eso: poder inventar, a cada vez, la vida; destruir el pasado: agua quemada. Agua en el agua" ("Cronología" 12).

4.3. La torre y los viejos

En el capítulo noveno, "La desilusión," asistimos a un nuevo desplazamiento topográfico. Destacan, como es habitual en Sarduy, las sensaciones olfativas y los colores. Se trata esta vez de la proximidad del mar, pero, todavía en La Habana, una nueva irrupción, otro retorno a un momento anterior y fundacional parece reproducirse. Precedida por un misterioso calesero, "la negra santera se le acercaba de nuevo" (154); la "negra ... anciana y pulcra" del final del capítulo segundo (55).

La profecía de la santera tiene profundas resonancias en la odisea biográfica del propio Sarduy: "Vas a descubrir algo junto al agua .... No vuelves más a tu casa después de lo que verás" (154).

La intervención de la santera en el periplo de Cocuyo toma proporciones quasi trascendentes en la meditación del adolescente: "Iba meditando en las palabras de la santera y en todo lo que, de su vida, le parecía confuso, como una amenaza que no lograba descifrar. Su historia era un tapiz deshilachado, sin dibujo aparente, visto en un sueño" (155). A continuación, como en un sueño, la inquietante niña-vieja del capítulo tercero conduce a Cocuyo hasta un lugar subterráneo, al que descienden por una escalera de caracol. Los tapices que recubren los muros del alto recinto recuerdan a J. Bosch (159): "... híbridos reidores y deformes: empates de animales disímiles, injertos grotescos que desafiaban el entendimiento y parodiaban la razón" (160). Y, como es

habitual en Sarduy, una breve referencia intratextual: "En el ángulo superior derecho de un tapiz, como liberándose de la trama, tronaba, volando fijo entre los hilos, un colibrí" (160). Dentro del recinto esperan unos "señorones adustos" (160), que habrían enviado a la niña-vieja en busca de algo o de alguien. Después de un momento de silencio y espera, surge en el mismo espacio Ada. La mirada de los ancianos "se posaba, untuosa, sobre su cuerpo, sus gestos húmedos" (164). La reacción de Cocuyo, en medio del miedo o del terror, es lacerante: "... lo único que pudo percibir era que el corazón le estallaba, que algo en el pecho se le trizaba en mil pedazos" (162); '... "¿cómo es posible que un cuerpo tan limitado y endeble pueda soportar tanto dolor?"'(163) de nuevo, la reacción de Cocuyo conlleva efectos físicos: síntomas de asfixia, frío, sudor, temblor de las rodillas.

Cuando uno de los "deseosos" le arranca un cabello a Ada, Cocuyo intuye la gravedad de la situación y procura autoconvencerse del carácter ilusorio, irreal, de la escena.

Cocuyo huye una vez más, pensando en la revelación de una horrible trama: la Bondadosa "innoble y subastadora" (171) trafica con los cuerpos de las niñas, Ada entre ellas. El episodio de los pendientes cobra ahora todo su sentido. Cocuyo huye "de esa imagen que lo corroía por dentro, que le vaciaba los ojos, letal, insoportable" (172).

La primera sección de "Es que va a nevar" se abre con una imagen del puerto y con la referencia a "un cargamento de negros bozales" llegados desde África para trabajar en "la

naciente industria azucarera" (175). Los síntomas de la esclavitud saturan el texto: "un tufo de sudor podrido, agua dulce agriada, orina rancia, leche ácida, llaga abierta y salmuera" (175). El "castellano recio y despótico" del capitán de la nave indica su procedencia ibérica; "... más lejos, el gemido de los esclavos, el lamento, las voces nasales reprochando, ya en el exilio, a los dioses de la tierra el haberlos abandonado y librado indefensos, con sus familias y sus animales, a las redes usureras de los traficantes blancuzcos" (176).

El discurso de este capítulo parodia la insistente retórica épica y costumbrista de los puertos y de la mar en una de las novelas más influyentes del panorama del "boom" latinoamericano, El siglo de las luces (1962), de Alejo Carpentier. El mundo de la colonia, que Carpentier celebra contra un gran trasfondo de razón y progreso, se recupera en su inserción en Cocuyo[64]. En el puerto se desarrolla la subasta del "producto humano" (181). Entre el gentío congregado para la subasta, se acerca a Cocuyo la niña-vieja[65], que lo informa ahora sobre el paradero de Ada. La última sección del capítulo augura ya, repetitivamente, el

[64]Pero este simulacro de discurso à la Carpentier se revela repetidas veces como infundio retórico, como pastiche y como trompe-l'oeil; entre las "rameras en cuaresma," "leprosos cicatrizados," etc., se sitúan unos anacrónicos "expertos soviéticos" (177-78); en el trajín de la descarga portuaria, "la pantalla gigante de un televisor" (180).

[65]"... la sedosa raquítica, de nuevo enviada —se dijo— por los *orishas* más recios ..." (181). El aspecto de la niña-vieja, que la voz narrativa caracteriza como un reptil, vuelve a transmutar la percepción de Cocuyo en irrealidad: "... la aureola que la rodeaba se acentuab[a] al sol hasta lo alucinatorio: lo irreal que surge en lo más nítido, en lo más meridiano" (182).

final de la novela: "El cielo, otra vez, se puso feo. ... Por el sur, finalmente, volvió ese rumor extraño que ya se había escuchado, tiempos ha, en toda la ciudad.

—Son las ánimas que regresan ....

- ... es que va a nevar" (183).

En "El Pabellón de la Orquídea Pura," Cocuyo emprende el último tramo de su búsqueda, a través del puerto habanero, hacia el otro lado de la ciudad donde, como en Colibrí, la ciénaga es también el territorio del deseo[66]:

> Desembarcó al otro lado de la bahía, presa de un intolerable mareo. Caminando en zigzag por los portales atravesó el barrio de los santeros. Jóvenes jabaos en calzoncillo y camiseta, bostezantes y desgreñados, se aplacaban con una mano el relieve de entrepierna, a esa hora insumiso ... (188)

En un espacio donde preside el culto de la santería (188), la estabilidad material del mundo doméstico aparece suspendida en el aire, muy cerca del agua.

En la ansiedad de la búsqueda (189), Cocuyo recuerda nostálgicamente el hogar familiar (189-90; Cfr. Colibrí, 128-29). El aspecto y sentido laberínticos del barrio de santeros y pescadores en las marismas reproduce la simetría de la vida de Cocuyo. Dentro de "esa parte de la ciudad en que la tierra se confunde con el agua" (188), de los "[e]strechos *canales semicirculares*" que "hacían de la zona un chapucero laberinto" (189), Cocuyo sigue "*caminos de madera*" que

---

[66]"Fue adentrándose en esa parte de la ciudad en que la tierra se confunde con el agua" (188). Cocuyo se cierra, pues, con un último espejeo intertextual con Colibrí: "A lo lejos, hundiéndose en el mar, o en esa argamasa de salmuera y cieno que ocupaba su lugar en el horizonte cercano, se divisaba una casona enorme, hacía poco remozada y embadurnada de colores chillones" (190).

"convergían o se bifurcaban sin motivo aparente ..." (190). Por fin, llega a una confluencia de senderos que "parecieron juntarse en uno solo, más ancho y sólido que los otros y de más firmes travesaños" (190).

La narración parece aquí cerrarse circularmente, o abrirse hacia su propio interior, marcando así, señalando, el texto que se va autorreproduciendo a sólo unas páginas del final de la novela: circularidad y linearidad; espiralidad, fuga o escape[67].

La siguiente sección halla a Cocuyo todavía sumergido en el lodo: "era una estatua de piedra caída hacía siglos en el cenegal. Se dio cuenta de que estaba llorando. No sabía cuánto tiempo había pasado en realidad" (192). El horror de la situación se contrapuntea, como es característico en Sarduy, con el humor, con la caricatura que roba la seriedad y aporta un sentido humano a los personajes:

"Saltó un sapo.

El sol se ponía.

Cocuyo abrió los ojos, como para escuchar mejor" (192). La aparición de una lancha salva a Cocuyo. Cocuyo reconoce enseguida a uno de los individuos de la torre gótica. Los tripulantes de la embarcación se identifican como "socios" del establecimiento. Las imágenes de la casona - que es

---

[67]Foucault, La pensée du dehors: "On a l'habitude de croire que la littérature moderne se caractérise par un redoublement qui lui permettrait de se désigner elle-même .... En fait, l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par «littérature» n'est de l'ordre de l'interiorisation que pour un regard de surface; il s'agit beaucoup plutôt d'un passage au «dehors»: le langage échappe au mode d'être du discours — c'est à dire à la dynastie de la représentation —, et la parole littéraire se développe à partir d'elle même ..." (12).

también una casa, signo del hogar familiar - remiten otra vez al texto de Colibrí y al primer capítulo de Cocuyo. Cuando los "socios" tiran del banderín que orna la entrada suena en el interior de la casona - tal vez, señala la voz narrativa, desde el interior de una cocina - "una campanilla obscura, sorda como la tecla grave de una marimba" (195).

En las páginas finales del libro Cocuyo asiste como expectador inusitado a la repetición de un ritual de combate erótico. En este caso será Ada, drogada y dominada por sus secuestradores, el objeto del deseo del público.

En las últimas líneas de la novela, Cocuyo aparece solo y herido, pero a salvo de la persecución. Los astros que llenan el firmamento no reflejan en este punto la dispersión del ser, sino la distancia y la separación constitutivas de la indentidad: "Respiró profundo, mirando al cielo repleto de astros conglomerados en espirales calmas" (207-8). En el centro de esta constitución de una subjetividad, se sitúan los signos, la invitación a la lectura: "Un relámpago trazó en el horizonte un ideograma de oro" (208); y el movimiento, el borgesiano y misterioso paso del tiempo: "En el cielo, las constelaciones encendidas parecían girar" (209).

Cocuyo concluye, previsiblemente, en el inicio de la frágil trama narrativa que ahora se cierra[68]:

---

[68]Cfr. el capítulo undécimo, en que Cocuyo recuerda el episodio de la torre con revulsión: "Comprendió, invadido por ese vértigo y esa fetidez, cómo, por años y años, lo habían manipulado, lo habían utilizado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación" (178). Esta sección central del capítulo concluye con una invectiva contra la humanidad, como las que aparecerán en Pájaros de la playa. Nótese la continuidad con el discurso de la última página de la novela (209): "El género humano la

> Se juró volver, para exterminarlos a todos. Y a él mismo con ellos, y así limpiar el universo de tanto estiércol. Sabía muy bien dónde comprar matarratas, y cómo mezclarlo, sin que nadie se diera cuenta, con el ron. (209)

5. Este que ves engaño colorido

La mayor resistencia a la lectura de los textos sarduyanos no es su comprensión, múltiple y cambiante como la de cualquier otra escritura, y sujeta a los avatares del tiempo y de las relecturas. La resistencia a la lectura, a la lectura crítica en nuestro caso, viene dada por la frustrante imposibilidad de fijar una dirección, un proyecto unitario, la visión cartografiada de un cuerpo o corpus, la articulación de un organum. Pues el órgano que nos prefiguramos constituye una interioridad que invita a la reflexión, al examen, al análisis, a la demostración de alguna verdad (la verdad de la ficción). Y la reflexión que remite a un adentro idéntico a sí mismo reproduce los gestos de la totalidad.

Pero el texto sarduyano se nos revela en su desintegración: en su paulatina descomposición.

La escritura sabe que miente: que dice una verdad transfigurada, la verdad de la escritura. Y en el gesto del autorretrato, la autoconciencia del retrato tiene tanta o más importancia que la verosimilitud, la vraisemblance de la obra; algo que el Barroco supo muy bien, y que Sor Juana dijo muy claramente: "Este que ves engaño colorido,/que del arte

---

apareció entonces ... como una deyección irrecuperable, como un resto. Eso: el residuo, la ruina de un ser ideal tramado en los orígenes por algún dios iluso y a fin de cuentas reducido a este desparpajo de gestos, a esta suciedad esencial" (179).

ostentando los primores,/con falsos silogismos de colores/es cauteloso engaño del sentido ..."

Si en otros momentos de la historia antillana, en otros lugares de la literatura de Cuba, las superficies complacientes o inquietantes de la normalidad, de la utopía o de la represión formularon el mundo de una cierta manera, hoy, en Severo Sarduy – que en modo alguno es una excepción – la dispersión y la fuerza de la palabra íntimamente cubana, hispana, colonial y barroca, demuestra la posibilidad de la resistencia más plástica: la de un cuerpo a cuerpo sin descanso con el silencio, o la de un diálogo auto( )gráfico con el silencio impuesto desde la violencia.

4. Capítulo III: Pájaros de la playa

1. El discurso somático

Pájaros de la playa (1993) es la séptima novela de Severo Sarduy. La novela se publicó en España a un mes escaso de la muerte del escritor cubano, el 8 de junio de 1993, mientras se preparaba para la imprenta una nueva edición de De donde son los cantantes en la colección Letras Hispánicas de Ediciones Cátedra.

Pájaros de la playa apareció menos de tres años después de Cocuyo. Sarduy aceleraba así en cierta medida el ritmo de cinco o seis a años que habitualmente espaciaba la publicación de sus novelas desde de De donde son los cantantes. A partir de Maitreya la escritura parece aligerarse, o iniciar un avance hacia nuevos espacios temáticos y estilísticos. La organicidad de la obra - cuerpo desmembrado - nos escapa sencillamente por su ausencia hasta el final. En Colibrí se recuperan ciertos gestos de Maitreya; ciertamente la escritura es un sedimento que remite a través de múltiples articulaciones del intertexto a De donde son los cantantes, a Cobra; incluso a Gestos. Pero Cocuyo recupera ya insistente, compulsivamente, muchos de los gestos de Colibrí. El repetido zigzagueo de ésta última, el avance circular que pareciera comprometer el sentido de la narración, resurge en Cocuyo como un círculo más cerrado aun.

Estrategia aparentemente tan característica y contemporánea, gesto autorreferencial que nadie creerá

original, esta estilización de un tropo tan manido a lo largo del Boom[1] desplaza la atención no ya de la aventura mínima del relato hacia el tejido o texto del relato mismo, sino desde el interior autoconsciente de la textualidad hacia su exterior. El exterior de la literatura se sitúa en un espacio absolutamente otro, fuera de la categoría cognoscente que hace de la literatura una máquina epistemológica. El olvido de la literatura en Colibrí, Cocuyo y Pájaros de la playa es una lenta y penosa búsqueda a ciegas a partir de los trazos de otros espacios, otros tiempos, otras vidas, otras visiones, otros futuros, otras escrituras, proyectados contra las grandes superficies superpuestas (y por eso reconocibles sólo en los espejeos y la fragmentación) de los universos discursivos: Cuba, Lezama, Tíbet y el budismo, París y Roland Barthes.

El espacio concreto donde se marcan todos los discursos es el cuerpo, hecho así reo y sujeto. Los gestos de la huida y el vuelo manifiestan la resistencia a la violencia; violencia de todos los discursos que se extienden más allá de la responsabilidad por el Otro y lo invaden y colonizan, buscan a veces incluso su aniquilación[2].

---

[1]Vid. Shaw, 224-25; véase, sobre el caso concreto de Cien años de soledad, Shaw, 115.

[2]En su profético "Reflections on the Philosophy of Hitlerism," Levinas medita sobre el fundamento genético y racialista del "hitlerismo." El contexto de la conclusión, de donde citamos, es la imposición violenta del hitlerismo a partir de una ideología racista: "How is universality compatible with racism? The answer—to be found in the logic of what first inspires racism—involves a basic modification of the very idea of universality. *Universality must give way to the idea of expansion*, for the expansion of a force presents a structure that is completely different from the propagation of an idea. ... Here the universal order is not established as a consequence of ideological expansion; it is that

En un lugar privilegiado del texto destaca el discurso patriarcal, que perpetra la violencia contra el otro que se desvía. La literatura, que resiste en sus márgenes la autorización de la totalidad, de cualquier discurso de universalidad, es, en la modernidad, una voz individual donde se dejan oír tantos discursos como pueblan el mundo. La identificación/desidentificación de la escritura sarduyana plantea también una resistencia desde la voz individual y una denuncia ante el poder.

En Pájaros de la playa, donde se reproducen los círculos de la huida y el regreso a la raíz de la opresión, y donde la circularidad de los espacios parece parodiar simbólica y metonímicamente, como en una danza, los gestos del tiempo paradójico y circular, los trazos del sujeto auto( )gráfico revelan ahora contra la superficie ineludible de la violencia a un sujeto bio-gráfico que se lee, lee su propio cuerpo (lectura somática), elabora un discurso inclinado sobre los síntomas del propio cuerpo - un discurso somático.

¿Cuál es, desde esta perspectiva de resistencia, la dimensión intersubjetiva del discurso autosomático en Pájaros de la playa? Para responder a esta pregunta, el análisis avanza en el presente capítulo no a partir de la progresión de la escritura de la novela - tal ha sido el caso en los capítulos previos -, sino de tres aspectos temáticos y discursivos que llamaré: "Morir en otras Islas"; "Violencia y persecución hasta el final" y "La Pasión según Sarduy."

---

very expansion that constitutes the unity of a world of masters and slaves" (70-71).

2. Morir en otras Islas

La comunidad de los "nudistas gregarios" y "naturistas supervivientes" (13) se entrega a la vida natural en una isla. Entre ellos, un "saurio insular" (14), un yerbero, "desbordante de veneno y de su equivalente inmaterial: la ciencia" (14). Es Caimán, surgido de las páginas de Cocuyo para desempeñar un papel de protagonista antagónico.

La isla es el "reflejo puntual de la otra en el azogue del océano" (14)[3]. El tiempo insular es el presente de la tecnología; la autopista y el aeropuerto señalan este presente desde el inicio del relato. Del otro lado de la autopista "los otros, los que la energía abandonó" (19), viven en "una vasta casona con muros aún sólidos y arabescos en el jardín central" (19). "El jardín central es, por supuesto, un pentágono; isósceles de cristal arman el techo; el ensamblaje es dorado" (20). Un pentágono, un espacio circular y geométrico abierto hacia un centro que refleja la equidistancia y la homogeneidad de las identidades, la equidad del discurso: un panopticón[4].

---

[3]En abril de 1991, Sarduy leyó la conferencia de apertura del curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santa Cruz de Tenerife. En esta conferencia (Poesía bajo programa), las Islas Canarias aparecen ya como intermediarias geográficas en el exilio del escritor cubano: "... para mí ha sido un regreso a la isla natal, al país natal. Un regreso físico, ya que las dos islas son idénticas. Idénticas: indiferenciables. ... Las dos islas están estrechamente ligadas, son casi como la materia y la antimateria; son como un reflejo especular; son como un doble.

Los dos archipiélagos son simétricos, y no por azar .... De modo que: identidad de las islas, identidad de la escucha, del sonido canario, del habla canaria. Para mí, estar aquí es volver en una medida simbólica a Cuba. De modo que gracias por el regreso al país natal" (17-18).

[4]Vid. Foucault, Surveiller et punir. El contexto intersubjetivo de la organización espacial de los individuos marginados está constituido por "[t]ous les mécanismes de pouvoir qui, de nos jours encore, se disposent

El personaje que transporta "su propia transfusión" (19) recuerda a la niña-vieja de Cocuyo. El siguiente elemento, en una nueva sección de "El pentágono," son los pájaros. Los habitantes del pentágono no son viejos; son "jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal" (20). Y un último motivo, el de la curación: "La luz cura, pero no a mí. ... Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación" (21).

En una entrevista publicada en 1992, Sarduy insistió en la importancia de curar[5]:

> Yo estudié medicina, lo que trato sobre todo es de curarme y de curar. ... Se puede hablar de una cromoterapia, o de una logoterapia, es decir, se puede efectivamente curar con palabras ... yo lo que trato es de sobrevivir, de curarme y de curar. Ahora, ¿curarme de qué? De todo, de *la angustia prenatal y póstuma*, de ese infinito que se extiende antes del nacimiento y después de la muerte. (63)

Pájaros de la playa es, en muy pocas palabras, la historia de una lucha por curarse, como Colibrí lo había sido por recuperar la libertad perdida y Cocuyo por liberarse de la violencia familiar y patriarcal del entorno. La curación a la que alude Sarduy es, detrás de las palabras que no llegan a declararlo abiertamente, la del "mal" de la novela: el SIDA, que acabó con su propia vida en junio de 1993[6].

---

autour de l'anormal, pour le marquer comme pour le modifier ..." (201); no hará falta citar en su totalidad el archiconocido pasaje en la misma página: "Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe: à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour ..." (201).

[5]Teja, "Entrevista con Severo Sarduy."

[6]Manuel Ulacia, "En búsqueda de Severo Sarduy": "A los pocos días de la muerte de Severo Sarduy fuimos Horácio Costa y yo a París. ... Le había escrito anunciando nuestra llegada. Sabía que estaba delicado de salud, pero él, una y otra vez, negó la enfermedad por carta, por telegrama,

Cuando Leonor Álvarez de Ulloa y Justo C. Ulloa[7] hablan de "un fuerte substrato funerario" en Colibrí, sustrato "que el hábil manejo de Sarduy esconde bajo una barroca superficie de simulación" (277), y de "referencias a síntomas y enfermedades mortales" (278), parece claro que el ahondamiento de este tipo de referencias en El Cristo de la rue Jacob y en Cocuyo obedece a la continuidad impuesta por la reflexión de Sarduy en torno a su propio estado de salud.

El artículo mencionado llama la atención sobre diferentes trazos de la "plaga" del SIDA, los síntomas que remiten a la presencia subcutánea de la enfermedad. Además de este rastro que habría dejado la enfermedad en las páginas de Colibrí, los autores señalan los acrósticos "disimuladamente enterrados en el diálogo que mantienen el Japonesón y Colibrí ..." (279); se trata de los acrósticos "AIDS" y "SIDA." De este modo, la lectura de Colibrí puede orientarse desde "... la obsesión del autor, que poco a poco, detalle a detalle, ha ido estructurando una decisiva metáfora de enfermedad y muerte" (280). De ahí la acertada conclusión: "... *Colibrí* no repele ni se autoaniquila. Es la novela en la que más

---

por teléfono" (15); Julio Ortega, "Cartas de Severo Sarduy": "... evoco ahora ... el homenaje al *Quijote* de Cervantes que publiqué con el título de *La Cervantiada* (El Equilibrista, UNAM y El Colegio de México, 1992). Severo me respondió que no podía colaborar porque tendría que releer el *Quijote*, lo que me pareció una de sus paradojas irónicas; pero como circulaban noticias inciertas sobre su salud, también podía sugerir el poco tiempo que le quedaba" (8); Gustavo Guerrero, "Un vértigo ordenado más que un orden vertiginoso (Entrevista a Gustavo Guerrero)": "... no he podido leer aún *Pájaros de la playa*, quizá porque esa novela de Sarduy es para mí, ante todo, el último texto de Severo. Y no puedo recorrer esas páginas sin recordar cómo fueron escritas. Tal vez más tarde podré hablar del tema de la muerte en la obra última de Sarduy, pero por ahora me resulta imposible" (6).

[7] "La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy."

conscientemente se cuestiona la función de la escritura vista ya desde otra perspectiva" (281).

Esta perspectiva que, desde Colibrí, no abandonará ya la escritura de Sarduy, se estructura a partir de una interrogación de la violencia que, en Pájaros de la playa, se ha constituido en meditación, en discurso alongado sobre el problema de la violencia inscrita en el cuerpo, más allá de la posición inicial - y por supuesto discutible - de que

> Sarduy trata aquí [en Colibrí] de trazar una línea divisoria entre la plaga y Colibrí. El episodio de la barcaza es un intento metafórico de formular una imagen específica que separe los de adentro, los apestados, de los de afuera, los sanos. (280)

La referencia a "La nave de los locos" halla su contrapartida y sus ecos en la inseguridad y el temor a perder la cordura en el personaje de Cocuyo, y, en Pájaros de la playa, en la demarcación gráfica — aérea — y territorial de la autopista y del pentágono.

El SIDA se constituye así en perspectiva intersubjetiva, desde donde un "adentro" y un "afuera" revelan la marginalidad como una nueva modalidad de subjetivación[8]. El aislamiento de los enfermos en un espacio confinatorio donde se desarrolla el drama común e individual del último periodo de la vida obedece a un criterio científico cuya ideología va desgranándose a lo largo de la novela como estrategia de exclusión, reclusión y reificación. El diálogo de los jóvenes prematuramente envejecidos de "El pentágono" denuncia ya esta

[8]Shilts, And the Band Played On. Vid. sobre todo "Part VIII. The Butcher's Bill/1985."

tecnología de la enfermedad. Pero el discurso ofrece también la resistencia de la conciencia, una conciencia a veces lírica y esperanzada: "He sentido el movimiento de mi cuerpo ahogado tratando de nacer, de respirar aire claro. Intuyo incluso el lugar: otra isla" (23); otras veces cínicamente elocuente: "—Que otros acepten con resignación; yo no. A pesar de estos andamiajes, me queda una última libertad: la de insurgirme contra el desorden divino, contra el simulacro de la armonía universal" (25)[9].

Por la noche, como al inicio de Cocuyo, "[u]na tempestad repentina se abatió sobre la casona colonial" (23). Los pájaros, que a lo largo de toda la novela reflejan metafóricamente el destino de los enfermos, se estrellan contra la cúpula rota del pentágono y caen al interior del patio, agonizando. "—Sufren, también, del mal —aseguró, docto, uno de los ancianos. Tendría unos veinte años y la cara cubierta de manchones" (24).

Contra este escenario, Siempreviva, que "era una verdadera anciana, y no una joven avejentada" (32), pasa del papel de diva al de víctima de un lamentable estado depresivo: "Así transcurrieron tres meses, ... para ella, sólo desfilaron imágenes de su vida, deformes o borrosas, superpuestas e incoherentes, como vistas al mismo tiempo

[9]Un sentido de libertad, frustrado por las penalidades de la enfermedad, alentó a Reinaldo Arenas a escribir en una nota antes de suicidarse en Nueva York en 1990: "Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza.

Cuba será libre. Yo ya lo soy" (Antes que anochezca, 343). La narración autobiográfica de Arenas contrasta vivamente con la escritura auto( )gráfica de Sarduy, aun en los momentos más claramente reveladores de su circunstancia vital.

desde diferentes ángulos, o compaginadas por un loco ..." (35).

En "El hombre que parecía un caballo," un médico de apariencia equina viene a rescatar a Siempreviva de su melancolía. Es el inicio de una historia de amor entre un médico que "manipulaba sangre, sudor y saliva, las tres *eses* de la contaminación" (42) y la anciana paciente: "Me untó de su saliva. Sentí su asco al contacto de mis arrugas, de las manchas rugosas y oscuras que me cubren, de mis venas visibles e indolentes, ... arroyos empantanados, muertos" (43-44).

La ternura caricaturesca de este apasionado encuentro amoroso entre Siempreviva y el Caballo aparece atravesada por la ironía. Será difícil contener la risa al final de la escena: "—¿Te has aburrido —fue todo lo que acerté a decirle— singando con una vieja?

—No —me respondió secamente—. Ahora voy a dormir bien" (45).

La lucha sin tregua de los enfermos por sobrevivir y por recuperar la salud se proyecta a lo largo de la novela en la aventura de Siempreviva, cuya búsqueda de alguna cura o pócima milagrosa que la devuelva a la juventud satura ya el resto del relato como un superficial hilo conductor[10].

---

[10]Siempreviva declara, por ejemplo: "[Mi cansancio] es de otro mundo. Como si no tuviera bordes. Algo que se convierte en el propio cuerpo, en el aire de la respiración" (65); "Llega un momento en que ya no hay diferencia entre uno mismo y el cansancio. Son, o somos, la misma cosa" (66); "... que el cuerpo siga su proceso, que es ir, aún en vida, hacia la pudrición" (67).

En "El limbo de las palomas" la narración empieza a complicarse; el niño cuya "cabeza era minúscula, achinada y redonda como un huevo fósil ..." (53) irrumpe en el texto como un intertexto de Cocuyo. El saurio (reminiscencia del Caimán de Colibrí) se encuentra con el Caballo (el médico que recuerda al Isidro de la "Cronología" de Sarduy y al personaje de Colibrí); Auxilio y Socorro reaparecen también, viejos personajes de De donde son los cantantes, ahora en guisa de enfermeras de la Cruz Roja.

En "Azul y plateado (cuarenta años atrás)," la atmósfera de un salón colonial (que, como sucede constantemente con los decorados de Sarduy desde De donde son los cantantes, es un simulacro de la naturaleza) es el escenario para la fiesta que Sonia - la Siempreviva de hace cuarenta años - da "[p]ara recibir a ese joven arquitecto, apenas conocido ..." (82). El discurso del capítulo es lezamesco; el pianista es un "ébano obeso" (85). El barroquismo del lenguaje recuerda en más de una ocasión las páginas de Paradiso: "Había cortado de tajo las chácharas de los achampañados y el feroz frufruteo de los frívolos" (86).

En este pasaje surge, pues, "el arquitecto," personaje que homenajea al artista y arquitecto canario César Manrique[11]. Su explicación del "rumor de la Tierra" (88) abre una nueva tangente discursiva en el texto, ligada, como las descripciones del principio de la novela, a la belleza

[11]Vid. nuestro "Para una arqueología de Pájaros de la playa." Paradiso. Pliego de literatura (Número extraordinario. Homenaje a Severo Sarduy) 5 (1994): 15.

desolada y a la soledad del paisaje. "El rumor de la Tierra" es, como muchos de los textos de El Cristo de la rue Jacob, un gesto de respeto y admiración por un amigo desaparecido. La cuidadosa descripción del paisaje - arrecifes, jameos, cráteres volcánicos - de la isla de Lanzarote concluye en una reflexión que redirige el discurso hacia la continuidad fragmentada de la novela: "Y lo entregó todo a la meticulosa erosión del tiempo" (96).

El relato de Sonia y el arquitecto proporciona un trasfondo narrativo y especular de la vida de Siempreviva en la casona-hospital. En "Abejas lunares (cuarenta años atrás)," la fiesta de capítulo octavo continúa en una excursión nocturna en coche hacia la montaña, donde Sonia y el arquitecto aspiran cocaína (148). Esto les permite transformar la realidad del paisaje en un nuevo simulacro: "Una línea más. ... un decorado sin espesor ni fondo concebido por algún demente con ínfulas de esteta, y presto al derrumbe o a la desaparición" (148). Cuando Sonia y el arquitecto hacen el amor en mitad del desolado paisaje volcánico y lunar, el discurso sobre el cuerpo sexual reproduce el telurismo (no ajeno a Carpentier o Lezama) de la novela de la selva: "Sintió por primera vez, en la fusión de los cuerpos, la presencia nocturna del volcán, el rumor de la tierra: fluía muy hondo el río de magma, la ciega incandescencia del planeta" (149).

Cuando, en mitad de su demencia, Sonia/Siempreviva declare "—Ha muerto el arquitecto" (171), el relato inicia el

desdoblamiento del pasado en el presente; con la muerte del arquitecto (que se narra al final del capítulo), Sonia emprende el último recorrido, hacia su propio final. En "La muerte del arquitecto" - César Manrique murió, efectivamente, en un fatídico accidente de carretera -, el "escultor de la isla" (171) aparece poéticamente eternizado en la memoria de la narración: "Ahora reposa el precursor en esa arena negra con que selló su respeto a la naturaleza, en ese suelo rocoso y árido que tanto amor. Ahora lo envuelve y protege el silencio lunar del archipiélago" (172). El discurso del telurismo marca el homenaje póstumo a Manrique en un espejeo con el romance de Sonia, "cuarenta años atrás." Tras la noticia de la muerte del arquitecto, Sonia/Siempreviva "se hundió en otro mundo de lagartos y arena ... el de la demencia" (172).

El pasado, recuperado dentro de la novela y perdido con el punto final de la muerte, sitúa la perspectiva del presente de Siempreviva en un espacio que la narración nombra repetidas veces: demencia. A medida que los esfuerzos de Siempreviva por alcanzar la utopía de la juventud y revivir en su romance con Caimán el amor de "cuarenta años atrás," el personaje asume su condición de pérdida y su destino seguro. Los síntomas de esta pérdida manifiestan el dolor y la violencia interna, la humillación de la vejez y del no-ser: "Le devenir de l'être vivant ... c'est un devenir qui a une «intention», et une mauvaise intention; le devenir vécu est orienté, hélas! dans le sens du non-être..." (Jankélévitch

171). En lo que Jankélévitch llama "la temporalité du vieillissement" (173), el cansancio del cuerpo y de la vida - vida biológica y vida utópicamente orientada hacia la eternidad del ser - recupera ciertos momentos el ayer para urdir, como en un espejo, una imagen del "yo," del "mí mismo" donde se reproduce el simulacro de una identidad. El momento de ruptura con este nuevo discurso vertido sobre el pasado irrecuperable es, para Siempreviva, el de la demencia.

Al contrario del cosmógrafo, de cuya meditación nos ocupamos más abajo, la experiencia de Siempreviva se fractura y se rompe cuando la propia muerte deja de ser asumible a partir del rodeo de un discurso de "cuarenta años atrás." La fatiga del cuerpo, que Siempreviva acomoda en su diario vivir a pesar de todo, acaba invadiendo totalmente la identidad del cuerpo. Pues, escribe Jankélévitch: "La fatigue est réparable, mais le vieillissement, qui est la fatigabilité et la fatigue des fatigues, diminue la réparabilité elle-même, en attendant d'instaler pour toujours l'irréparable" (173).

La demencia de Siempreviva es, no obstante, una cordura. En "Rumbo al mar," la anciana decrépita avanza con la seguridad de la lucidez hacia una "peregrinación sin precedentes" (204): "Iba atolondrada de tanta libertad; respiraba a fondo el aire puro, sin olores desinfectantes o pútridos; cantaba sola. Pero tenía hambre y sed y miedo a lo que pudiera pasarle ..." (203). En un momento de su peregrinaje, Siempreviva se dispone a emprender el ascenso por un lugar de su pasado (144-49), el lugar donde cuarenta

años antes casi había perdido la vida en un accidente de carretera junto al arquitecto, y del que se había salvado con la señal del nuevo nombre: Siempreviva. Es aquí, en este cruce entre los cronotopos de los dos relatos - el de la juventud rememorada y el presente de la búsqueda - donde Siempreviva decide cambiar radicalmente la "temporalidad del envejecimiento": "Se levantó para seguirlos. Avanzar con ellos hacia el futuro y retroceder consigo misma, con el fardo lúgubre de su cuerpo, cuarenta años atrás.

Pero recapacitó" (211-12). Pues Siempreviva siente en este momento la identidad de la vejez por encima de la de la enfermedad: "La vejez volvía, incurable; más solapada aún que la enfermedad" (212).

El espacio por donde Siempreviva - ahora Sonia envejecida - decide abandonar la tierra por el mar es la casa en ruinas del arquitecto. El final de esta escena, que concluye también la narración de la novela (antes de los poemas del último "Diario del cosmólogo"), suspende irónicamente la predecible muerte de Sonia/Siempreviva: "Si permaneció allí, contra viento y marea ... si continuó envejeciendo o recuperó la juventud dos veces perdida..." (213). La voz narrativa concluye, como en una narración oral, con un gesto de incertidumbre y de buena voluntad: "Enlaces y desenlaces que tornaré a contaros.

Si la Pelona, siempre presta a golpear, me concede una tregua" (213).

Esa tregua, hasta donde sabemos, y, a juzgar por las circunstancias personales de Sarduy en el momento de redactar las últimas páginas de Pájaros de la playa, nunca le fue otorgada. "La Pelona" - la muerte - sesgó el relato de Sonia/Siempreviva, de la que no sabremos ya más, y detuvo la vida de quien lo imaginó[12].

3. Violencia y persecución hasta el final

Acaso la violencia más obvia sea la que se expresa en el capítulo décimo, "Terrorismo botánico." La alianza entre el Caballo y Caimán alcanza las proporciones de un rentable negocio, el alcance de una proliferación capitalista[13]. La intención (luego desmentida) del médico y el yerbero parece intachable, como lo había sido (siempre en apariencia) la de la Bondadosa de Cocuyo: "—Sólo queremos curar.

—¡Qué atraco! —sintetizó el astrónomo" (103).

Cuando el Caballo descubre a Caimán y Siempreviva en guisa de "cuasi-fornicantes" (124), el médico y el yerbero se enfrentan en una lucha sangrienta. La escena, de tono operático, continúa más tarde, en "¿Ya está listo el Bugatti

---

[12]González Echevarría, "Severo Sarduy (1937-1993)": "El ocho de junio pasado falleció en París el escritor cubano Severo Sarduy, de cincuenta y seis años. Según informes de conocidos y amigos Sarduy murió de SIDA, aunque su compañero de más de treinta años, el editor, crítico y filósofo François Wahl, me asegura por teléfono que fue de un tumor cerebral. Wahl fue el único presente en el entierro, y la noticia de la muerte de Sarduy no fue hecha pública sino hasta dos o tres días después. Todos sus amigos lamentamos no haber podido acompañarle al cementerio" (755).

[13]"Siempreviva pagaba una encarecida cuota semanal" (116). Nótense las connotaciones negativas del avance de la empresa terapéutica del Caballo y Caimán: "... en unos días el herborista cubano convirtió a terapeutas, sobornó enfermeros, sedujo a asistentes de todo sexo ..." (99); "... desembocaron, según escaseó la materia verde, Caimán y el Caballo, en el *terrorismo botánico*, en la impostura fitotécnica total" (100).

azul?" Auxilio y Socorro se ocupan de curar a los heridos del combate. Mientras tanto, Siempreviva sigue disfrutando de los efectos positivos de las pociones administradas por el Caballo y el Caimán antes de la pelea. Pero Siempreviva es también, a pesar de todo, una caricatura de Sonia, de su propia juventud, y la gravedad del paso del tiempo no le da tregua a la efímera juventud adquirida artificialmente: "... mientras más se regeneraba y remozaba el cuerpo de la pizpireta, más su mente, la pobre, se degradaba, ... como si el estiramiento progresara de concierto con la senilidad y la demencia" (177-78).

En "Combate de Caballo y Caimán" el drama de Siempreviva cambia nuevamente de rumbo. A los "deseos de vivir" (115), se añade el descubrimiento ante el espejo de los primeros síntomas de curación. La relación entre Siempreviva y Caimán se ve afectada por el inesperado milagro de la recuperación; Caimán "apartó en un rincón todo lo que en la *suite impériale* podía recordar a la desacreditada medicina tradicional, tóxica y generadora de más dolencias de las que suponía sanar" (118). Se fragua así una clara enemistad entre las dos técnicas curativas que operan en la vida de Siempreviva y del resto de los enfermos, representadas, respectivamente, por el Caballo y por Caimán. Un signo parece constatar para el lector la certeza de la esperanza, la proximidad del fin de la pesadilla: "Por la ventana entraban pájaros refulgentes en esta época de celo ..." (119).

Pero en el transcurso de la nueva intimidad entre Siempreviva y Caimán, el vacío que amenaza constantemente en Pájaros de la playa, proyectándose (como en Colibrí y en Cocuyo) desde el final de la novela, resurge en una imagen barroca:

> Siempreviva se ajustó la cofia y miró a Caimán, pero de reojo y en el espejo, sugiriendo que en los atuendos del barroco vienés que se había colgado —tanto festón, voluta y doradura; tanto canutillo negro de brillo funeral— se vislumbraba la reverberación de otra vacuidad. (121)

El desarrollo erótico de esta escena desencadena el nuevo caos cuando el Caballo sorprende "con las manos en la masa" a Caimán y Siempreviva. La voz narrativa enumera brevemente "las aptitudes de los contrincantes" (124). Tras la escena melodramática del encuentro erótico entre Siempreviva y Caimán, se produce el enfrentamiento no menos melodramático y caricaturesco entre el Caballo y Caimán. El tono del discurso parece salido de alguna comedia o tragedia lopesca o calderoniana (125)[14].

La "reverberación de otra vacuidad" inscrita en la imagen de Siempreviva ante el espejo cobrará, en el desarrollo subsiguiente de esta narración entreverada con los demás discursos o textos paralelos de la novela, la magnitud de un gesto profético, como los que descubríamos en el relato de Cocuyo. Antes del desenlace final, Siempreviva reaparece en "La muerte del arquitecto" de nuevo inmersa en el marasmo

[14]La nota final de este capítulo remata irónica y estereotípicamente la hilación entre las dos escenas: "Siempreviva, como era su deber, se había desmayado" (125).

de la enfermedad, en el espacio clínico del principio, pero ahora abrumada por la demencia.

Como en Colibrí, donde el robo del manuscrito de la novela desencadenó un final diferente del que hubiera previsto la voz narrativa, resurge en este punto de Pájaros de la playa el juego de la "pérdida de los papeles" por parte de la voz narrativa: "Pero, ¿cómo salir, cómo escapar a los encarnizados mimos de las mefistofélicas gemelas?" (169)[15].

A partir de aquí, Siempreviva inicia la andadura hacia una suerte de exilio. Como para Colibrí y Cocuyo, el espacio de la opresión deviene para Siempreviva el punto de partida desde el que se avanzará en una dirección desconocida. Ese espacio se halla otra vez, recuperado, en las dos primeras novelas, en repetidas ocasiones a lo largo de la narración; de ahí que la espacialidad pueda definirse, en Colibrí y Cocuyo, como recurrencia, circularidad, repetición. Pájaros de la playa representa una solución a este problema que hemos venido describiendo en el análisis de las novelas anteriores.

Tras su primera tentativa de escapar, Siempreviva declara, en un instante de lucidez, la verdad de su identidad: "—¡Gemelas, idénticas! —les gritó insultante. Y, con una convicción férrea—: Mi nombre es Sonia" (183). En

---

[15]La función mefistofélica y fatídica de las gemelas Socorro y Auxilio merecería un estudio individual que rastreara la presencia de este personaje geminado a través de la obra de Sarduy. En "¿Ya está listo el Bugatti azul?" asitimos a la transformación - recuérdense las brutales alteraciones del cuerpo y la apariencia sexual en Cobra - de Auxilio en "Exilio" (177): el mal de la búsqueda y la huida, y la obsesión del retorno, por excelencia. Socorro, por su parte, toma la apariencia inequívoca de la muerte que se sitúa en el extremo del exilio: "Todo el mundo la encontraba muy enigmática. A decir verdad: parecía una muerta-viva" (178).

este momento crucial de la novela, como hemos anotado más arriba, Sonia/Siempreviva recupera el suelo de una identidad a través de la violencia del encierro y de su situación personal. La afirmación ("... con una convicción ferrea ...") del nombre, la marca de identidad que remite al pasado narrativo de la novela, es, como hemos visto, la puerta de salida por donde Sonia deja atrás el espejismo de Siempreviva y avanza hacia un destino situado en la exterioridad sin límites, en la "reverberación de otra vacuidad" (121), en el vacío de la muerte cifrada en el deseo de marcar(se) que satura todo el arte barroco.

Cuando en "¡Qué sabor tan divino el de la naranja china!" se nos describe la transfiguración del Caballo vista por Caimán - asistida, en el contexto del capítulo, por la administración de alucinógenos -, el acontecimiento, propio del realismo mágico, cobra un sentido de nuevo visionario y profético. Pues Caimán "[e]ra, sobre el archipiélago, una inmensa constelación.

Anunciadora de algo" (189).

Esta visión de Caimán transfigurado se torna otra visión, ahora la imagen de una espléndida deidad lucumí, con los signos y rasgos que la identifican como Changó[16] (189-90), presencia de nuevo telúrica, y marca de cubanidad. Siempreviva busca en vano a "los dos animales" (190): "Decidió buscarlos, segura de que la astucia de los tres

[16]Núñez, "His colors are red and white" (42); "Apples are his favorite fruit ..." (43); 'When he possesses someone, the "caballo" dances round and round like a top" (46); "He rules violent storms and thunder ..." (46).

juntos bastaría para librarlos de aquel siniestro hospital" (190).

Al inicio de "Bajo los tilos" se reanuda el diálogo entre los enfermos del capítulo segundo ("El pentágono"). El tiempo de la tragicomedia de Siempreviva parece haberse elidido. Sólo queda un rastro, una memoria circunstancial de lo sucedido: "—Dos pícaros. Eso eran.

—No: querían curar" (195).

Los enfermos son descritos sin ambages, en este capítulo ya cerca del final de la novela, como "reclusos" (195). Y de sus vidas se nos dice: "Buscaban el aire ligero, el sosiego que emana de las hojas nuevas, ansiosos ... del último placer que les quedaba: la compañía silenciosa y cómplice ..." (195). La descripción de los "reclusos," su "[m]iedo al contagio, a la debilidad" (195), las referencias al "mal" (196), a los "árboles [que] reverdecían" (197), describen un ambiente melancólico. La brutalidad de esta melancolía es tanto mayor cuanto que la escena se sitúa en la plena juventud del verano. El contenido de la memoria (tema fundamental de la novela) es "como un doble deforme, pero en nada revelador de las personas y las cosas. Avaro almacenamiento inútil" (197-98).

En la descripción de los enfermos al final de este capítulo, la narración cierra un movimiento, un transcurso circular, donde se genera otro discurso. En el dramático Ubi sunt de esta escena, justo antes de la caída del crepúsculo sobre la larga tarde, el telón parece caer sobre la memoria

de Sonia/Siempreviva como sobre una actriz muerta y glorificada: "Los trajes, como las mariposas, deslumbran y caen. *La mode, c'est la mort*" (199).

4. La Pasión según Sarduy

> "... el astrónomo se había encerrado a pan y agua en su celda para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad." (120)

En "Siempre es así..." la voz narrativa introduce una seria meditación sobre la actitud moral del enfermo de SIDA ante su propia enfermedad[17]. Se trata de "dos posibles reacciones ..." que son "imágenes de la sangre y del semen: rojo grumoso de la cólera, o blanco espermático y apaciguador" (74). Estas reacciones son la insurgencia (25) o el ensimismamiento, la introversión. En ambos casos se manifiesta la obsesión por la pérdida de peso, marcada en el discurso por la imagen de "las figuras filiformes y caquíticas de Giacometti" (74). El patetismo del pasaje contrasta con el ritmo típicamente sarduyano del capítulo o sección anterior (61-69).

El personaje que se nos presenta a continuación explica la naturaleza del discurso de la voz narrativa, que puede entenderse como un monólogo interior o como el contenido de las anotaciones de su "libreta amarilla": "Soy el historiador de la enfermedad, y no sólo su víctima. Todo lo anoto. Se van sabiendo pequeñas cosas. Hace diez años no sabíamos nada" (76). La circunstancia de la investigación y la escritura del

[17]Vid., para un contraste de la actitud de Sarduy ante la epidemia con otros ejemplos de narraciones sobre el SIDA, Jones, "Refusing the Name ..." y Apter, "Fantom Images ...". Nótese la proximidad de Hervé Guibert con respecto a Sarduy.

"historiador" confluyen en su meditación: "En lo que estudio, en sus zarpazos y sus virajes, en su saña, en su decurso hacia la nada, está implicado mi propio cuerpo..." (78).

En el examen minucioso del propio cuerpo se exhibe la actitud auto( )gráfica. El "Diario del cosmólogo," en la última novela de Severo Sarduy, representa el discurso más concienzudamente y más desgarradoramente auto( )gráfico de cuantos se cruzan por sus obras. Será difícil ignorar, nada más abrir la novela por el índice, la obvia referencia al interés científico de Severo Sarduy, a su libro de poesía Big Bang, a su ensayo titulado Nueva Inestabilidad.

En las páginas que vienen a continuación me ocupo por tanto del "Diario del cosmólogo." En el fragmento que con este epígrafe abre la serie de cuatro que jalonan el texto de la novela (107-112), el discurso se centra sobre el detalle del entorno. La fuerza descriptiva del texto se apoya en la cualidad estética de los elementos descritos.

Irrumpe, tras el breve preámbulo, una voz reflexiva: "Estar enfermo significa estar conectado a distintos aparatos, frascos de un líquido blanco y espeso como el semen, medidas de mercurio, gráficos fluorescentes en una pantalla" (109).

A partir de aquí, la equivalencia cosmología-enfermedad será el hilo conductor al que se van añadiendo los fragmentos meditativos. La referencia intratextual a Siempreviva nos recuerda que también este discurso se inserta en el conjunto heterogéneo de la narración (110). Pero será en la

descripción minuciosa hasta el milímetro donde se irá constituyendo la red de referencias al cuerpo del enfermo de SIDA, hasta que el cuerpo enfermo se transforme dentro del discurso en sujeto de la enfermedad. La primera persona narrativa reproduce un tono de confesión: "La enfermedad me ha reducido a esta silla de ruedas. Soy un amasijo de huesos y quijada al revés, cubismo vivo ..." (111); la confesión se torna declaración de impotencia, explicación de la pérdida paulatina de la vida y del sentido o "razón de ser."

Este primer "Diario del cosmólogo" concluye: "Ahora no hay espectador. Nadie que mire, que nombre o que juzgue al otro; tampoco estado, objeto, ser diferente que afrontar. Todo se funde o se desvanece en la misma sed de unidad" (112). La disolución del otro es también la liberación de la violencia infringida por el otro que "mire," "nombre" o "juzgue," como las tías y los padres de Cocuyo, o la Regente, que, animada por un deseo sin límite o bondad, llegó a querer devorar el cuerpo de Colibrí.

El segundo "Diario del cosmólogo" (129-37) regresa a la descripción del espacio hospitalario, de nuevo alternada con expresiones de profundo desánimo: "Asumir la fatiga hasta el máximo: hasta dejar de escribir, de respirar.

Abandonarse. Dar paso libre al dejar de ser" (129). Pero esta declaración de derrota deja paso a otra de desafiante insurgencia: "Aquí escribo, es esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación de ser" (130). Siguen

descripciones de un herpes, un rasguño, imágenes de la decadencia del cuerpo, y de nuevo la lucha con la escritura: "... quisiera pasarlo todo en claro, reducir sus días a dos o tres sílabas esenciales ... la marca invisible de un paso por la Tierra, la garantía de su singuralidad" (131).

Frente a la utopía de la escritura, el presente del "desahuciado" (131) es la pesada carga del cuerpo "como un viejo instrumento cuyo disfrute agotamos y cuya armonía no marca más que una infancia de reglas impuestas, de esfuerzo y represión" (132). La lucha (el cuerpo a cuerpo) con la muerte se ha traducido en el discurso de la meditación en enfrentamiento con el pasado.

Tras una evocación de las islas - las islas volcánicas en su soledad cósmica - la meditación habla de la escritura, que "hoy se desvía de la línea, tiembla ..." (134).

Como una resurrección de la escritura, uno de los fragmentos del capítulo concluye en un imagen erótica de gran plasticidad. La descripción podría corresponder a la imagen de una piscina de David Hockney:

> Me sorprendo evocando un cuerpo en medio de todas esas tachaduras, borrones y denegaciones de la vida. Un cuerpo esbelto que nada en una piscina de mosaico azul, profunda y transparente. El bañador es negro, las nalgas duras; se zambulle: el agua fresca me salpica. (136)

El discurso no cesará, no obstante, de insistir en la agonía irracional de la muerte.

El tercer "Diario del cosmólogo" (153-66) continúa la meditación fragmentada. El tono es ahora algo más estoico: "¿Qué hacer ante la dádiva que se retira?" (155); "¿Qué

hacer? ¿Implorar prórrogas? ... ¿Encarnizarse en la cura o en la busca de otras soluciones ofrecidas por medicinas más o menos míticas?" (155). La respuesta a estas preguntas contrasta con la actitud de Siempreviva, quien se debatió hasta el final (final al que no asistimos y que queda abierto como una interrogación más). "La única respuesta del hombre ... es el desprecio: considerar ese don precioso como algo intrascendente, irrisorio, como lo que llega y se va. Sin otra forma de evaluación" (155). Esta venganza del don gratuito y sorprendente de la vida no se corresponde con la realidad del discurso sobre el SIDA y sobre la muerte en Pájaros de la playa. El discurso retorna entonces al examen del cuerpo y a la explicación de la tecnología médica: "... Visken, Nepressol, Depakine Malocide, Adiazine, Lederfoline, Retrovir (AZT) o en su lugar Videx (DDI), Inmovane" (157). La lista continúa para señalar aún más la magnitud del "mal."

Una cita de Jean Baruzi (L'intelligence mystique) sobre san Juan de la Cruz deja paso a uno de los fragmentos más desgarradores de la novela, donde se sintetizan poéticamente las ideas que se repiten fragmento tras fragmento como en una plegaria:

> Perdí. Aposté al ser humano. Creí que en él había una parte de Dios.
> Hoy me encuentro enfermo y solo.
> Al menos, algo cierto habrá quedado de todo esto: la desilusión. (162)

El desprecio del cuerpo, cada vez más envuelto en una retórica de la enfermedad que lo de-subjetiviza y lo sujeta a un discurso de la materia corruptible, alcanza el límite de

la evidencia empírica en el último fragmento de este capítulo: "Basta con que el cuerpo se libere del protocolo social para que se manifieste su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero" (166).

Pájaros de la playa se cierra, esta vez, con un punto final; no con un gesto repetitivo y circular. Antes de que el texto concluya con los versos escritos por Marina Tsvietáieva en septiembre de 1936, leemos, en el cuarto y último "Diario del cosmólogo," unos poemas que quizás hayan sido los últimos que escribiera Severo Sarduy. En estos versos se resume o se vuelve a narrar la angustia nihilista de este relato estremecedor.

Pendiente abajo
Hacia el no ser,
donde no se manifiesta
divinidad alguna
ni gama alguna del color.
Ni blanco.
Ni silencio. (222)

5. Conclusión

En este estudio sobre las tres últimas novelas de Severo Sarduy mi análisis de los textos se ha orientado a partir de una lectura levinasiana. La intención del análisis se ha centrado en revelar en los textos un espacio discursivo que he llamado "violencia," y en situar este espacio en la perspectiva levinasiana. Esta perspectiva aspira a transformar el discurso de la ontología en discurso para el Otro, y a fundar un discurso ético a partir de la relación intersubjetiva o interhumana.

Desde este planteamiento, leer las tres últimas novelas de Sarduy ha supuesto situar en el eje de mi discurso sobre sus textos la noción de la irreductibilidad del Otro a los esquemas epistemológicos de la metafísica; es decir, situar la textualidad no en el espacio de una interioridad, reflejo de la ontología o de la ipseidad descrita por Lévinas, sino en la exterioridad de lo ajeno que invita a la proximidad de la lectura.

En un esfuerzo por plantear el arranque de la lectura desde la responsabilidad de la irreductible exterioridad de los textos, he echado mano de diferentes ayudas teóricas. Tal como insisto en la Introducción, la principal de estas "ayudas" es un corpus limitado de teoría materialista-feminista. Paralelamente, en un campo crítico cada vez más abundante y más claramente articulado, el de los "queer studies" sobre textos en lengua española, he encontrado un

fundamento para mi propia intuición teórica[18]. Pues parece evidente que la posibilidad real de articular las prácticas de la teoría, la crítica y la lectura de los textos en lengua española situados tradicionalmente en los márgenes o en las afueras de los cánones y sensibilidades oficiales no podrá efectuarse más que desde una visión políticamente coalicionaria, donde la multiplicidad de sentidos e interpretaciones se refleje en el diálogo interdisciplinar e interdiscursivo de los estudios culturales[19].

A la luz del respeto y la responsabilidad teórica – pero también ética o intersubjetiva – del análisis feminista-materialista, de los "queer studies," de los estudios culturales, etc., es posible, como me he esforzado en reconocer a lo largo de estas páginas, visitar y examinar las huellas (que he llamado "trazos" escuchando el sentido amplio de la trace levinasiana) que los discursos de las sociedades patriarcales imprimen en el discurso de la novela.

La literatura - y no sólo los géneros asociados con las ideas de "prosa" o "novela" - es un discurso caracterizado, como lo afirmó y demostró insistentemente Bajtín, por, precisamente, la comunidad de discursos, el dialogismo. Este carácter múltiple del texto literario interroga a la crítica desde los diversos enclaves de su carácter de límite, margen, extremo del lenguaje y del discurso.

---

[18]Véanse especialmente Epps, "Estados de deseo ..." y Montero, 'Modernismo y "Degeneración" ...'.
[19]Yúdice et al., On Edge. Vid. particularmente la Introducción.

La violencia, que puede producir su propio discurso, o reproducir discursos de resistencia, no siempre se comporta de esta manera, como fácilmente reconocible y aislable. En las tres novelas que hemos estudiado, el "discurso de la violencia" no se nos da de manera directa; tampoco — nada más absurdo en el caso de Cuba o de Hispanoamérica —, como mero juego de signos o como mensaje cifrado del texto barroco. La lectura de la violencia en las tres novelas que hemos estudiado no sólo es ampliamente posible, sino que puede articular, en nuestro caso, la tensión/intención de la escritura de Sarduy.

Cabría aquí explicar en mayor detalle. En primer lugar, sobre mi manera de proceder en el análisis. Cada capítulo es un ejercicio de lectura, donde la elección del lector, que recoge notas de lectura (de diferentes y distantes lecturas, valga recordar), se transparenta para reflejar una insistencia, un modo de entender la aproximación al texto. Los comentarios que articulan estas notas en un discurso analítico constituyen una meditación a partir de la lectura y una reflexión sobre el modelo de cada novela. De ahí que el análisis opere desde la fragmentación del acto material de la lectura, procurando no reprimirlo.

Las diferentes secciones de cada capítulo aparecen introducidas por epígrafes o alusiones a las unidades sugeridas por las notas de lectura; son, aunque sigan a menudo el orden del avance lineal o serial de los capítulos,

unidades temáticas que identifican las preocupaciones del texto.

Las reflexiones o conclusiones teóricas señalan un efecto crítico, la reconstrucción de una lectura a partir de las notas. Este efecto intenta permanecer fiel al propósito inicial de interrogar el problema de la violencia en los textos. Pero el sentido de estas conclusiones es un sentido, digámoslo así, invocando a Adorno, negativo.

Me explicaré entonces, en segundo lugar, sobre el sentido del análisis. La organización de los materiales de lectura refleja la organización del discurso de las novelas. El discurso de la violencia debe, en primer lugar, presuponerse; en segundo lugar, identificarse en los textos. Lo primero, la presuposición, surgió de la coincidencia de la lectura de Severo Sarduy y Emmanuel Lévinas; los lectores de Lévinas reconocerán enseguida la importancia y el rigor del problema de la violencia en la obra del talmudista y filósofo francés. Así se impuso, en una lectura que debe de remontarse al verano de 1993, inmediatamente después de la muerte de Sarduy, la necesidad de este trabajo de contraste entre Sarduy y Lévinas. Mi lectura, por más cuenta, se inició al revés — felizmente en el caso de Sarduy —, por Pájaros de la playa, novela que luego reseñé con un difuso ejercicio de "arqueología" en la revista Paradiso.

La identificación de un discurso de la violencia en Sarduy supuso una serie de escollos teóricos. Sin pretensión de haberlos superado, este trabajo intenta al menos

identificarlos y localizarlos teóricamente. El análisis es, pues, análisis crítico, si no crítica en un sentido convencional. ¿Cómo entender, por ejemplo, contra estos escollos, las estructuras ideológicas o éticas del discurso sarduyano en torno al patriarquismo, la homosexualidad de muchos de los personajes, el elitismo con que tantas veces se estigmatiza a las clases literarias en Hipanoamérica? Tal vez venga a cuento recordar el carácter anfibio de la ecritura sarduyana, la originalidad de sus lecturas de la tradición o de sus contemporáneos. La literatura de Sarduy lo es en sentido amplísimo; es, en función de la lectura que escojamos, del lector que escojamos ser, "narrativa" o "crítica," "metacrítica" o "teoría."

Por esta razón los textos de Sarduy interrogan incesantemente, son "máquinas de interrogar," para usar la metáfora mecánica de Deleuze y Guattari. ¿Cómo interrogan los textos de Sarduy el problema de la violencia? Responder a esta pregunta resulta fundamental para llegar a comprender que el discurso de la violencia es necesariamente fragmentario, que exhibe los trazos de diferentes discursos porque la violencia refleja invariablemente la estructura intersubjetiva donde la faz del Otro violento ha quedado marcada, sedimentada en forma de trazos que establecen una subjetividad transitiva.

Tal vez sea un error suponer que en la literatura hasta aquellos discursos que no se especifican obviamente tienen una importancia sígnica o simbólica. El error, en el caso de

la obra de Severo Sarduy, habría consistido en no entrar en el juego de los espejeos. ¿Cómo permanecer distantes y explicar el juego de la representación sin perder la compostura del discurso crítico?

La violencia, ese discurso que se esconde, se muestra en toda su gravedad, se disuelve con el humor o la tragicomedia (como en Puig, o en Luis Rafael Sánchez), aparece dibujada, extrañamente cifrada y marcada en la fragmentación del juego intersubjetivo de la escritura-lectura. El discurso crítico de la violencia en Sarduy debe partir de esa fragmentación con que se nos presenta.

Nada, salvo el "placer del texto," parece constituirse en una identidad en la escritura de Sarduy. O, más bien, este placer de hacer el texto, de trazar los contornos de la escritura y de reproducir los de la tradición literaria de Cuba, se localiza en la función política, ideológica, de la obra: la subversión de la violencia.

Esta actitud constituye ya una vocación de responsabilidad en la práctica de la escritura. La inserción de un discurso de la violencia en los textos de Colibrí, Cocuyo y Pájaros de la playa ejemplifica esta responsabilidad, esta voz singular, cuyos ecos resuenan desde múltiples lugares en la dispersión de la escritura.

Bibliografía

Álvarez Borland, Isabel. "Versiones literarias: lo cubano en Sarduy y Cabrera Infante." Linden Lane Magazine 3 (1992): 21-22.

Álvarez de Ulloa, Leonor y Justo C. Ulloa. "La función del fragmento en Colibrí de Sarduy." MLN 109:2 (1994): 268-82.

Apter, Emily. 'Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of "sida" in France.' Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis. Timothy F. Murphy and Suzanne Poirier eds. New York: Columbia University Press, 1993. 83-97.

Arenas, Reinaldo. Antes que anochezca. Barcelona: Tusquets, 1992.

Armas, Emilio de. "La poesía del Eros cognoscente." Introducción. Poesía. José Lezama Lima. Madrid: Cátedra, 1992. 20-64.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. Discourse in the novel. The Dialogic Imagination. Four essays by M. M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 259-422.

---. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson y Michael

Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 84-258.

Barret, Michèle. "Conclusion: Post-Marxism and the Concept of Ideology." The Politics of Truth. From Marx to Foucault. Stanford, California: Stanford University Press, 1991. 157-68.

---. "Words and Things: Materialism and Method in Contemporary Feminist Analysis." Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates. Ed. Michèle Barrett y Anne Phillips. Cambridge: Polity Press, 1992. 201-19.

Bhabha, Homi K. "Introduction: Locations of culture." The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994.

Cabrera Infante, Guillermo. Mi música extremada. Ed. Rosa M. Pereda. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

---. "No más fotos de Jesse." Mi música extremada. Ed. Rosa M. Pereda. Madrid: Espasa Calpe, 1996. 273-74.

---. "Sobre una tumba una rumba." Vuelta 17.201 (1993): 22-23.

---. "Sobre una tumba, una rumba." Mi música extremada. Ed. Rosa M. Pereda. Madrid: Espasa Calpe, 1996. 275-76.

Cirlot, Juan Eduardo. Significación de la pintura de Tapies. Barcelona: Seix Barral, 1962.

Culler, Jonathan. On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London: Routledge, 1983.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

---. Rhizome. Introduction. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

Derrida, Jacques. "Adieu." Trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas. Critical Inquiry 23 (1996): 1-10.

Diderot, Denis. Entretien d'un Père avec ses Enfants. Diderot. Oeuvres philosophiques. Ed. P. Vernière. Paris: Garnier Frères, 1964. 409-43.

Epps, Brad. "Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad (Juan Goytisolo y Reinaldo Arenas a vuelapluma)." Revista Iberoamericana LXII: 176-77 (1996): 799-820.

Epstein, Barbara. "Postmodernism and the Left." New Politics 6.2 (1997): 130-144.

Eribon, Didier. "The Voice of Hegel." Michel Foucault. Trad. Betsy Wing. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991. 15-23.

Fell, Claude. "Entretien avec Severo Sarduy," Le Monde, 29-9-70, p. 7. Apud Gustavo Guerrero, La estrategia neobarroca, 169.

Fernández Retamar, Roberto. Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América. 2ª ed. México D.F.: Editorial Diógenes, 1974.

Foucault, Michel. "Critical Theory/Intellectual History." Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984. Ed. Lawrence D. Kritzman. London: Routledge, 1988. 28-29.

---. "Foreword to the English edition." The Order of Things. New York: Vintage Books, 1994.

---. "L'homme est-il mort?" Dits et Écrits 1954-1988. Vol. I. 1954-1969. Ed. Daniel Defert et Françcois Ewald. 540-44.

---. La pensée du dehors. Montpellier: fata morgana, 1986.

---. Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.

---. Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault. Ed. Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.

François, J. et J. de Wit, "Interview de Michel Foucault." Michel Foucault. Dits et Écrits 1954-1988. Vol. IV, 1980-1988. Ed. Daniel Defert et François Ewald. 656-67.

García Canclini, Néstor. "Cultural Reconversion." On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992. 29-43.

Geisdorfer Feal, Rosemary. 'The Politics of "Wargasm": Sexuality, Domination and Female Subversion in Luisa Valenzuela's *Cambio de Armas*.' Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction. Albany: State University of New York Press, 1996. 159-88.

Glatzer, Nahum N. Franz Rosenzweig. His Life and Thought. New York: Schocken Books, 1961. 2nd. ed.

González Echevarría, Roberto. Introducción. De donde son los cantantes. Severo Sarduy. Madrid: Cátedra, 1993.

---. "Introducción: Del barroco al neobarroco." La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987. 11-26.

---. "Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*." Relecturas: Estudios de Literatura Cubana. Caracas: Monte Ávila, 1976. 129-52.

---. La ruta de Severo Sarduy. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1987.

---. "Severo Sarduy (1937-1993)." Revista Iberoamericana 59: 164-165 (1993): 755-60.

Goytisolo, Juan. "Quevedo: la obsesión excremental." Disidencias. Barcelona: Seix Barral, 1977. 117-35.

Guerrero, Gustavo. La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

Guibert, Hervé. Les Chiens. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

Habermas, Jürgen. "Between Eroticism and General Economics: Georges Bataille." The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures. Trans. Frederick G. Lawrence. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987. 211-37.

Hall, Stuart. "Negotiating Caribbean Identities." New Left Review, 209 (1995): 3-14.

Harvey, David. The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge MA/ Cambridge UK: Blackwell, 1990.

hooks, bell. "Altars of Sacrifice. Re-membering Basquiat." Outlaw Culture. Resisting Representations. New York: Routledge, 1994. 25-37.

Irigaray, Luce. "Questions to Emmanuel Levinas: On the Divinity of Love." Re-Reading Levinas. Ed. Robert Bernasconi and Simon Critchley. Trans. Margaret Whitford. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 109-118.

Jankélévitch, Vladimir. La mort. Paris: Flammarion, 1966.

Jay, Martin. Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

Jones, James W. "Refusing the Name: The Absence of AIDS in Recent American Gay Male Fiction." Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis. Timothy F. Murphy and Suzanne Poirier eds. New York: Columbia University Press, 1993. 225-43.

Kelley, Robin D. G. "Identity Politics & Class Struggle." New Politics, VI: 2 (1997): 84-96.

Lévinas, Emmanuel. Autrement qu'être ou au-delà de l'essence. La Haye: Martinus Nijhoff, 1974.

---. "No Identity." Collected Philosophical Papers. Trans. Alphonso Lingis. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987. 141-51.

---. "Reflections on the Philosophy of Hitlerism." Trad. Seán Hand. Critical Inquiry 17 (1990): 63-71.

---. "Substitution." Basic Philosophical Writings. Ed. Adriaan T. Peperzak et al. Trans. Simon Critchley et al. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996. 79-95.

---. Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité. Paris: Livre de Poche, Kluwer Academic, 1992.

---. "Transcendence and Intelligibility." Basic Philosophical Writings. Ed. Adriaan T. Peperzak et al. Trans. Simon Critchley and Tamra Wright. 149-159.

Lezama Lima, José. Paradiso. Ed. Eloísa Lezama Lima. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1984.

---. Poesía. Ed. Emilio de Armas. Madrid: Cátedra, 1992.

Lienhard, Martín. La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1991.

Lingis, Alphonso. Abuses. Berkeley: University of California Press, 1994.

---. "The Carnal Machinery." Libido. The French Existential Theories. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

---. Foreign Bodies. New York/London: Routledge, 1994.

---. "From under Dismembered Bodies." The Review of Contemporary Fiction 11:1 (1991): 289-97.

---. "Hard Currency." Foreign Bodies. New York/London: Routlegde, 1994. 107-130.

---. "Translator's introduction." Collected philosophical papers of Emmanuel Levinas. Trad. Alphonso Lingis. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987. vii-xxxi.

Macey, David. "The Fox, the School and the Party." The Lives of Michel Foucault. London: Vintage, 1994. 21-46.

Molloy, Sylvia. At face value. Autobiographical writing in Spanish America. Cambridge: University Press, 1991.

Montag, Warren. "What is at Stake in the Debate on Postmodernism?" Postmodernism and Its Discontents. Theories, Practices. E. Ann Kaplan ed. London/New York: Verso, 1988. 88-103.

Montero, Óscar. 'Modernismo y "degeneración": Los raros de Darío." Revista Iberoamericana LXII:176-177 (1996): 821-34.

Murphy, Patrick D. "Contrasting perspectives: cultural studies in Latin America and the United States: A conversation with Néstor García Canclini." Cultural Studies 1 (1997): 78-88.

Núñez, Luis Manuel. Santeria. A Practical Guide to Afro-Caribbean Magic. Dallas: Spring Publications, 1992.

Ortega, Julio. "Cartas de Severo Sarduy." Paradiso. Pliego de literatura (Número extraordinario. Homenaje a Severo Sarduy) 5 (1994): 8.

Peavler, Terry J. and Peter Standish eds. Introduction. Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction. Albany: State University of New York Press, 1996. 1-11.

Phillips, Anne. "Universal Pretensions in Political Thought." Ed. Michèle Barrett and Anne Phillips. Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates. Cambridge: Polity Press, 1992. 10-30.

Pratt, Mary Louise. Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London and New York: Routledge, 1992.

Prieto, René."La persistencia del deseo: Colibrí de Severo Sarduy." Revista Iberoamericana 154 (1991): 317-26.

Ramírez, Goretti. "Un vértigo ordenado más que un orden vertiginoso (Entrevista a Gustavo Guerrero)." Paradiso. Pliego de literatura (Número extraordinario. Homenaje a Severo Sarduy) 5 (1994): 6.

Rodríguez Coronel, Rogelio. "De donde es Severo Sarduy." Revista Casa de las Américas, 192 (1993): 116-119.

Rodríguez Monegal, Emir. "Conversación con Severo Sarduy." Revista de Occidente, 93 (1970): 331. Apud Gustavo Guerrero, La estrategia neobarroca, 169-70.

Sarduy, Severo. Cobra. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.

---. Cocuyo. Barcelona: Tusquets, 1990.

---. Colibrí. Barcelona: Arcos vergara, 1984.

---. El Cristo de la rue Jacob. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

---. "Cronología." Severo Sarduy. Caracas/Madrid: Espiral/ Fundamentos 1976. 8-14.

---. "Dessin et dessein/Inscription and intention." jean cortot par severo sarduy. Paris: Maeght éditeur, 1992. 5-15.

---. Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

---. Maitreya. Barcelona: Seix Barral, 1978.

---. "Morandi y nueve décimas." Syntaxis 6 (1984): 3-8.

---. Nueva Inestabilidad. Ensayos generales sobre el Barroco. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 7-49.

---. Pájaros de la playa. Barcelona: Tusquets, 1993.

---. Poesía bajo programa. Santa Cruz de Tenerife: U.I.M.P., 1991.

---. La simulación. Caracas: Monte Ávila, 1982.

---. "Textos Inéditos de Severo Sarduy: Ciclón/Diagonal-Armand/Arenas." Revista Iberoamericana 57:154 (1991): 327-35.

Sarlo, Beatriz. "Introduction" (Part 3: "Women, History, and Ideology"). Women's Writing in Latin America. An Anthology. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo eds. Boulder/San Francisco/Oxford: Westview Press, 1991. 231-48.

Schroeder, Brian. Altared Ground. Levinas, History, and Violence. New York and London: Routledge, 1996. 6-7.

Shaw, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Madrid: Cátedra, 1981.

Shilts, Randy. And the Band Played On. Politics, People, and the AIDS Epidemic. New York: Penguin Books, 1988.

Shohat, Ella and Robert Stam. Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media. London and New York: Routledge, 1994.

Stavans, Ilan. "The Latin Phallus." Transition 65 (1995): 48-68.

Teja, Ada. "Severo Sarduy. Entrevista." Hispamérica: Revista de Literatura 21:61 (1992): 59-64.

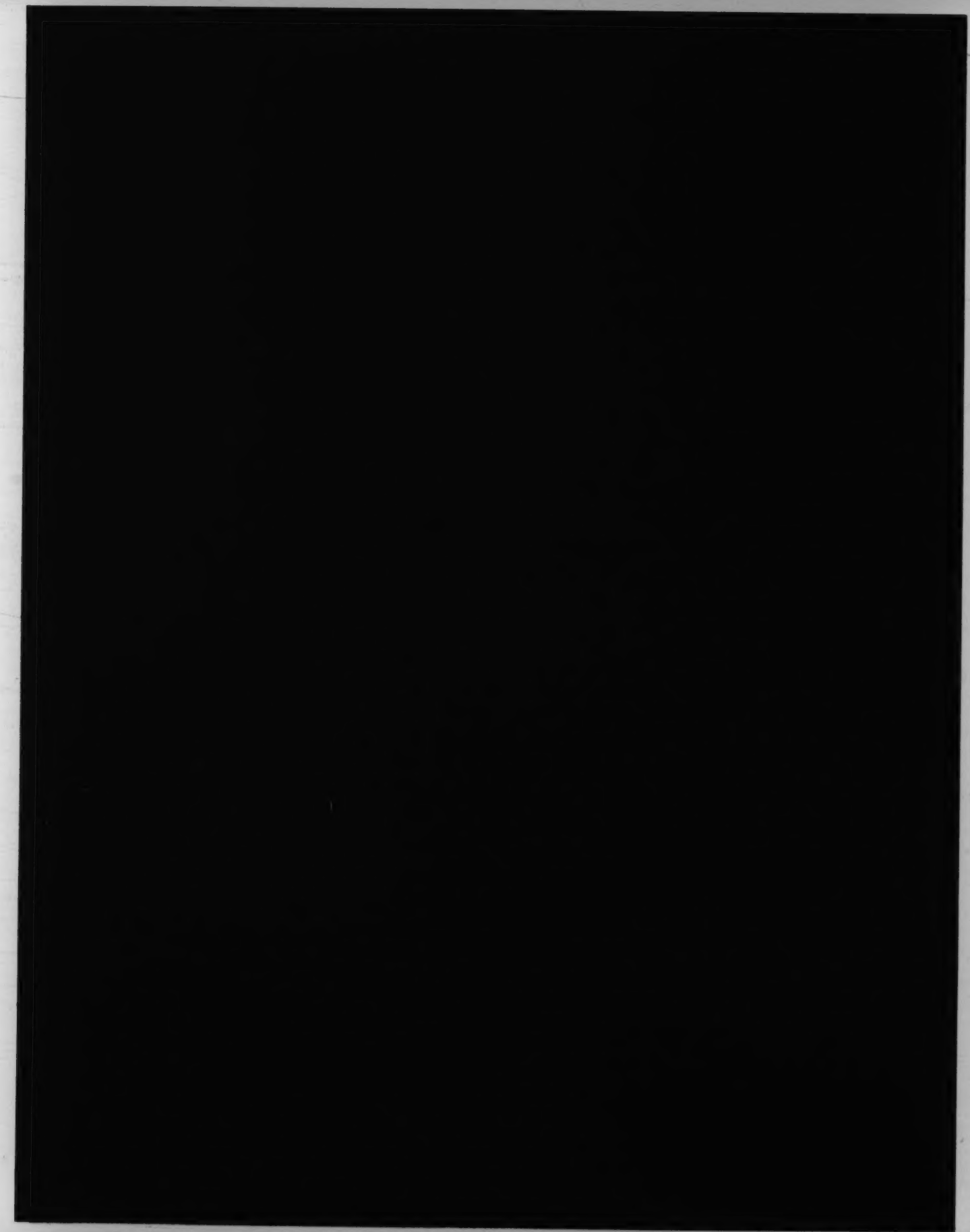
Ulacia, Manuel. "En búsqueda de Severo Sarduy." Paradiso. Pliego de literatura (Número extraordinario. Homenaje a Severo Sarduy) 5 (1994): 14.

Valle-Inclán, Ramón del. Tirano Banderas. Novela de tierra caliente. Madrid: Espasa-Calpe, 1980 (3ª ed.).

West, Cornel. "The New Cultural Politics of Difference." Keeping Faith. Philosophy and Race in America. New York/London: Routledge, 1993. 3-32.

Young, Iris Marion. "Unruly Categories: A Critique of Nancy Fraser's Dual Systems Theory." New Left Review 222 (1997): 147-60.

Yúdice, George, Jean Franco y Juan Flores. Introduction. On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992. vii-xiv.

---. On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.

---. "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America." On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992. 1-28.